مقدمة العدد

تتناول أبحاث العدد الرابع والأربعين من مجلة **جذور** مواضيع أدبية مهمة، تصبُّ في جدلية النص والتلقي، وعلاقتهما بالمتلقي، وشخصيته وحضوره في ارتباط بظواهر أدبية بلاغية قديمة وأخرى حديثة من مثل الجناس والتماثُل والعلامة والانزياح. وهي قضايا ومسائل ترتبط بإنتاج النص وفهمه ودراسته وتفسيره وتأويله.

كما يشتمل العدد على بحث لغوي يناقش منهج التيسير في النحو المغربي. يبين فيه صاحبه كيف أن المغاربة والأندلسيين كانوا سباقين إلى إنتاج متون ومنظومات شعرية لهذا الغرض التعليمي التقريبي لقواعد النحو وأصوله.

وتعتبر مسألة النص وأنماط تفسيره وأساليب تلقيه وتطبيق المفاهيم والمصطلحات المتعلقة به ذات أهمية كبيرة في الدراسات اللغوية والأدبية الحديثة. كما أن مسألة تيسير النحو قد حظيت بدراسات وأبحاث ومحاولات كثيرة ومازالت الحاجة قائمة إلى هذا النوع من الأعمال.

البحث الأول لنزيهة زاغز من جامعة محمد خيضر بسكرة - الجزائر عن جدلية التواصل بين النص والمتلقي. وهو محاولة قراءة فيما وراء النص. وتنظر الباحثة في مسألة التفاعل بين القارئ والنص باعتبارها مسألة جدلية تواصلية تستدعي وجود طرفين للتبادل النصي، وبذلك يكون التلقي استكمالا للنص ذاته من خلال القيام

بعملية قرائية تفاعلية تُخرِج المعنى من حالة كمونٍ إلى حالة ظهورٍ عبر حركية تفكيكية للمعاني وأشكال تمظهُرها.

والبحث الثاني للباحث لخضر بوخال من المركز الجامعي «صالحي أحمد» بالنعامة بالجزائر يرتبط بالبحث السابق، وهو عن استقصاء حضور المتلقي في النقد العربي القديم من خلال قراءة في كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني 684هـ. وللبحث علاقة بنظرية «جمالية التلقي» في النقد المعاصر.

يحاول الباحث النظر في أشكال حضور المتلقي في «المنهاج» ناظرا في التخييل والتبيين في الشعر والتأثير في التبليغ؛ ومركزا على المحاكاة باعتبارها أداة قرائية مؤثرة في المتلقي، وكونها تقع من نفسه الموقع الحسن في مقابل نوع التأثر بالصورة المحكية.

والبحث الثالث لغصاب منصور الصقر من جامعة السلطان قابوس، عمان. وهو بحث في مفهوم العلامة وأنواعها وصُوَرها وأبعادها الرمزية واللغوية والتداولية والحِجاجية. والبحث في العلامة بحثٌ في معرفة الأشياء وقيَمها الدلالية؛ نشأ ضمن سياقات فلسفية منطقية تعتقد أنَّ الأساس لكل تفكير وكل بحث هو العلامة، وأن حياة الفكر والعلم هي الحياة الكامنة فيها. وقد تطور البحث في العلامة مع النظريات اللسانية والسميائية الحديثة في ارتباط بالمنطق الفلسفي والتحليل اللغوي التداولي.

والبحث الرابع لمحمد سيف الإسلام بوفلاقة من جامعة عنابة بالجزائر عن ظاهرة التماثل في الخطاب الشعري الأندلسي- القصيدة الوصفية نموذجا. بعد تناوله لمفهوم الوصف ولعناية القدامى به تطرق إلى بعض مظاهر التماثل مع الوصف في الشعر المشرقي من

خلال نماذج من الشعر الأندلسي وخاصة ما يتعلق بالرحلة والراحلة ومايرافقها من مغادرة للديار ووصف للطبيعة.

والبحث الخامس لفيصل أبو الطُّفَيْل من جامعة القاضي عياض بمراكش عن الجناس في شعر المتنبي. ويندرج البحث ضمن باب المحسنات البديعية اللفظية، ويركز فيه صاحبه على الأنواع والوظائف. بدأ الباحث بتعريف الجناس لغة واصطلاحا، وفصل في أنواعه، وذكر وظائفه البلاغية، ناظرا في تطبيقاته على بعض أشعار المتنبي من مثل الجناس التام (المتماثل) والمستوفي والناقص.

والبحث السادس للباحث الحسن بواجلابن من المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين جامعة القاضي عياض بمراكش. وهو دراسة في شعرية الانزياح في التناص الشعري الحديث. والبحث قراءة وصفية لكتاب (تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري) للباحث الناقد محمد فتح الله مصباح.

والبحث السابع للباحث ماهر بن مهل الرحيلي من الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة يتناول فيه ظاهرة الحزن عند الأديب السعودي عمرو العامري. بدأ بالتعريف بالأديب وبعاطفته، وببواعث الحزن في أدبه ثم تعرض لنماذج من نصوصه المتنوعة تتعلق بتجارب الحب المريرة، والطفولة القاسية، وعدم الإنجاب، والاغتراب، والإحساس العميق بالزمن. كما خصص جزءا من بحثه لدراسة الظواهر الفنية في النصوص الحزينة لدى عمرو العامري مركزا على الأجناس الأدبية، وحضور المخاطَب، ووُدية الخطاب، وبُروز التصوير، والعتبات الحزينة.

والبحث الثامن لسليم بتقة من جامعة محمد خيضر بسكرة بالجزائر، يناقش فيه كاريزما الشخصية الريفية في الرواية

الجزائرية. عرف بمفهوم الكاريزما الشخصية ودرسها من خلال نماذج تهتم بالريف الجزائري. وركزت الدراسة على ثلاثة عناصر: الرجل الريفي، والمرأة الريفية، والجماعة.

والبحث التاسع للباحث التونسي رضا عبدالله عليبي يعرض فيه لمصادر أبي العلاء المعري في شروحه لآثار غيره، سواء في مجال الشعر أو النثر. وقدم بعض الإحصائيات والأرقام للتدليل على منهجية أبي العلاء في الإفادة من الآثار التي شرحها، كما توضح رؤيته في معالجة النصوص وتعكس أسلوبه الخاص وطابعه الشخصي في التوثيق والإسناد.

والبحث العاشر لعمار ربيح من جامعة بسكرة بالجزائر يناقش فيه منهج التيسير في النحو المغربي. وهي دراسة مقارنة بين ألفية ابن معطي الجزائري وألفية ابن مالك الأندلسي. يناقش عمار ربيح مسألة تيسير النحو العربي، وظهور المتون، وتطور المنظومات المسهلة والشارحة للنحو والتي اتُّخِذت مناهج تعليمية نافعة ومشوقة لما تميزت به، في عمومها من الاختصار والسهولة والإحاطة والشمول. وانتهى به التحليل إلى أن المغاربة والأندلسيين كان لهم السبق في تقديم المتون والمنظومات النحوية، فنا متكاملا، له أصوله وقواعده، فاستحقوا أن يتبعوا في ذلك، وقد فعل.

هيئة التحرير

البحث فيما وراء النص:
جدلية التواصل بين النص والمتلقي

نزيهة زاغز(*)

تمهيـــد:

«لأشعاري المعنى الذي يحمل عليه»[1].

لقد ربط بول فاليري بين النص ومتقبل النص، لكنه يبدو أن الأهم هو السؤال التالي: «كيف السبيل إلى إحداث هذا الأثر أو ذاك في القارئ؟ هل يجب أن يكون النص قويا بإيحاءاته، ودلالاته، ولغته، لإحداث هذا التأثير أم لابد على القارئ أولا أن يكون متحفزا ومهيأ، فيلبس قفازات الفلاسفة والمفكرين ليفكك عتبات النص الملغمة، ودروبه الشائكة ينفض شجرها لتسقط أعشاش المعنى تحملها طيور الكلام.

*****

إنّ النص نداء، وإنّ القراءة تلبية لهذا النداء، وهكذا فالتفاعل بين القراءة والكتابة على أشدّ ما يكون تبادلا، إذ لا وجود لأي منهما إلا بوجود الآخر[2].

(*) كلية الآداب واللغات - قسم اللغة العربية جامعة محمد خيضر - بسكرة/ الجزائر.

هذه العلائقية بين فعل القراءة، وفعل الكتابة أكّدها أيضا بيار ماشيري P. Macherey وهو من أبرز منظري نظرية الإنتاج الأدبي الذي اعتبر أن كليهما أي (القراءة/ الكتابة) يمران بنفس الظروف والمؤثرات.

فلا يمكن البتة التخلص من أسطورة الكاتب للسقوط في أسطورة القاريء بل هناك شبه ترابط تفاعلي بينهما.

يعتبر التلقي استكمالا للنص، فإننا دائما نكون إزاء إمكانية النظر إلى النصوص نظرة تصادمية باعتبار هذه النصوص هي نصوص غير مكتملة، فالمعنى يبقى عادة كامنا، والقراءة التفاعلية هي التي تخرج المعنى من حالة الكمون إلى حالة الظهور.

وبالتالي نكون أمام نوع من القراءة وهي القراءة التفاعلية، ومع نوع من القراء، وهو القاريء التفاعلي.

قد أكون أيضا أمام حالة أخرى من التلقي حينما يقترح علي النص شكله النهائي الجاهز، وبالتالي فالمعنى يسهم في برمجة شكل تلقيه، وهذا ما يسمى بعقد القراءة، وفي هذه الحالة سأكون أمام نوعين من القراءة، وبالتالي نوعين من القراء.

فالنوع الأول من القراءة هي ما أسميناه بالقراءة التوافقية، والقاريء التوافقي، وهو الذي يتبنى عقد القراءة ويوافق عليه، وبالتالي يتقبل شكل النص تقبلا كليا.

في حين أن النوع الثاني من القراءة هو القراءة التصادمية والقاريء التصادمي، وهو الذي لا يتبنى عقد القراءة ويقوم بتهديم شكل النص الأصلي ليقترح بدائل يبنيها، ويتعلق الأمر بمدى كفاءة وخبرة القارئ واستيعابه للعملية. إذن نحن أمام ثلاثة أنواع من القراءة، ومن القراء.

القراءة التفاعلية -------- القارئ التفاعلي
القراءة التوافقية --------- القارئ التوافقي
القراءة التصادمية --------- القارئ التصادمي

لقد سبق لنا شرح هذه الأنواع الثلاثة بيد أنه يلزمنا الوقوف على إحدى هذه التقنيات ولتكن التقنية الأخيرة ، أي تلك التقنية المستعملة من قبل القاريء التصادمي، سنقترح نصوصا لغادة السمان.. في لعبة البحث عن أسلوب أو شكل جديد في الكتابة.قمنا بعملية توزيع جديدة للمقاطع أتاحت لنا قراءة نصوصها بصورة مغايرة لما رسمته الكاتبة.

*** توزيع أول للمقطع الأول:**

رجل آخر

يوم آخر

فندق آخر

مدينة أخرى

وأنا في رحلة تخدير جديدة

وفي كل مرة

ألملم أشلائي

وأستقل الطائرة

بفرح وترقب مدمن

يعدّ إبرة المورفين

ليغرسها في عروقه

أعبئ إبرة «مورفيني»

بالمدن النائية

بوجوه الغرباء

الراكضة

في شوارع ماطرة

لم أرها من قبل

*** توزيع ثان للمقطع الأول:**

«رجل آخر

يوم آخر

فندق آخر

مدينة أخرى

وأنا في رحلة تخدير جديدة، وفي كل مرة ألملم أشلائي، وأستقل الطائرة بفرح وترقب مدمن يعد إبره المورفين، ليغرسها في عروقه.

أعبئ إبرة «مورفيني» بالمدن النائية، بوجوه الغرباء الراكضة في شوارع ماطرة لم أرها من قبل».

*** توزيع أول للمقطع الثاني:**

وتقول: تعالي ...

تمد يدك نحوي ...

فتفور أعماقي بزخمها كله

وأنصهر

وتتلاشى معالمي

فأظل حيث أنا على المقعد».

*** توزيع ثان للمقطع الثاني:**

وتقول: تعالي، وتمد يدك نحوي فتفور أعماقي بزخمها كله، وأنصهر وتتلاشى معالمي، فأظل حيث أنا على المقعد...»[3].

المقطعان للأديبة (غادة السمان)، استطاعت حركة تلاعب طريفة من قارىء تصادمي أن تخرج الشعر من النثر، والنثر من الشعر، فالمقطع الأول الموزع على شكل شعر غادة المنثور في (أعلنت عليك الحب، اعتقال لحظة هاربة، الحب من الوريد إلى الوريد) ماهو إلا مقطع مأخوذ من قصة (الدانوب الرمادي) من مجموعة رحيل المرافئ القديمة والذي جاء في القصة أصلا مكتوبا على منوال التوزيع الثاني للمقطع الأول، أي بتلاحم العبارات الموزعة.

أما العملية التركيبية الثانية، فهي في الأصل موزعة على شكل شعر منثور كما في التوزيع الأول من المقطع الثاني، وهي مأخوذة من (كما المطر، كما الليل) من كتاب الشعر المنثور (الحب من الوريد إلى الوريد) لنفس الكاتبة.

إننا لم نقم بعملية لعب، إنها محاولة لتقصي ظاهرة الاكتراث إلى نوع آخر من القراءة وهو ما أسميناه بالقراءة التصادمية التي لا تكتفي بالجاهز كما أورده الكاتب، بل تحاول تفكيك تدرج النص، وتفجير

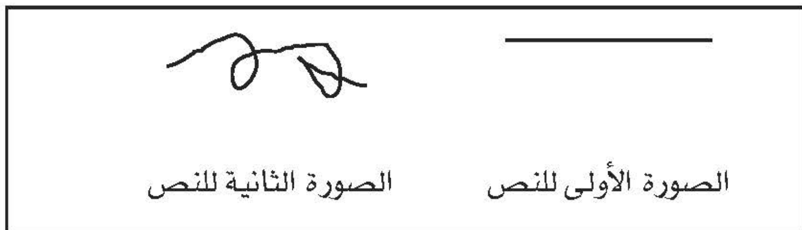
تراتيبته الخارجية بغية إيجاد شكل جديد لهذا النص، فهذه القراءة عادة تبني أساسها في ضوء الاعتقاد بإمكانية إكمال النقص الذي يعتور شكل النصوص.

فليس للكاتب أن يحدد شكل الكتابة إلا بقدر احترامه لضوابطها، أما حينما ينفلت منه الأمر، فيأتي دور القارئ ليمارس جميع صلاحياته.

في النص الآنف الذكر تمت ممارسة سلطة القارئ بكل حرية، لأنّ كاتب النص ترك، أو فلتت منه عدّة ثغرات شكلت منفذا لإعادة تشكيل هذا النص.

ففي التوزيع الأول للنص قمنا بالتصرف في توزيع الجمل والمقاطع الصوتية، وبذلك استثنينا الفكرة المضادة التي تقول بأنّ القارئ حرّ ومقيّد في الوقت نفسه.

إنّ فكرة الحرية هي المسيطرة وهي التي تبرمج سلفا مسار النص باعتباره شكلاً غير ثابت.



يتحرك النص بمنتهى إرادة القارئ وفق وتيرتين، إما شاقوليا أو أفقيا، وفي كلتا الحالتين أحدث القارئ خلخلة في النظام الأصلي لمسار النص.

رجل آخر ...

يوم آخر ...

فندق آخر

مدينة أخرى.

وأنا في رحلة تخدير جديدة.

هنا يبدأ انشقاق النص، ويبدأ التوزيع الطوعي أو القسري للنص.

انشطار الكتابة:

هل حينما ينشطر الرسم التيبوغرافي للكتابة ينشطر المعنى؟

سنتعرف على الأمر حينما نقارب التوزيعين للنص الأول المختار.

رجل آخر

يوم آخر

فندق آخر

مدينة أخرى

وأنا في رحلة تحذير جديد

وفي كل مرة

ألملم أشلائي

وأستقل الطائرة

بفرح وترقب مدمن

يعد إبرة المورفين

ليغرسها في عروقه ...

لقد بدأ الانشطار من خلال الجملة الثالثة حيث وقع تقطّع صوتي

وتوبوغرافي. ما نلحظه أن المعنى لم يتغير، وإنما حدثت محاولة تسوية تراتيبة بين المقاطع، فضلت الكاتبة إقامتها في حين أنّ البديل بسيط جدا، وهي الكتابة وفق النمط الثاني (التوزيع رقم 1) وهو توزيع لا يخل بالمعنى الذي ترومه الكاتبة ككلّ الكتّاب وهو الإثارة والإمتاع ...

ولعل هنا مربط الفرس لأنّ التوزيع الأول للنص يحقق غاية قصوى في الإمتاع، عكس التوزيع الثاني، لأنه يتيح للقاريء هامشا آخر للشعور بلذة من نوع آخر، وهي قناعة أخرى تدفع الكاتب إلى اختيار ما يتوقع أن يحدث به ما يسمى بالوقع اللذيذ، لأن «**تأثير القراءة قد يتخذ أشكالا ثلاثة متميزة، فهي قد تنقل الأنموذج المعياري كما ورثه المجتمع منذ تاريخه، وقد تبدع أنموذجا معياريا جديدا تقترحه على مجتمعها، وهي قد تحدث قطيعة في الأنموذج السائد وسط هذه الجماعة الإنسانية**»(4).

وهنا نجد أن هذا التوزيع قد أخلّ بالقيم التقليدية لمسار النصوص، وتدخل في تغيير تطلع القاريء وخخلة أفق انتظاره.

هل يكفي الكاتب أن يحدث هذا الاضطراب كي يحقق رسالته؟

النص الأول والنص الثاني شديدا الوضوح مما يعزز عدم خروجهما عن السائد والنمطي.

لقد برمج النصان كيفية الوصول إلى القارئ، فالبرمجة الأولى هي برمجة عادية لا ابتكار فيها، حاولنا بإجراء تغيير بسيط في التوزيع فانتهينا إلى إفراز متغير يحتوي على شبكات أو فراغات للامتلاء بالمعنى.. في حين أن الكاتبة جعلته موصولا لأنه في الأصل قصة (سرد). ـ النص ثابت ـ تلقي النص متجدد.

لقد ألغينا بهذا التصرف عقد القراءة - لأنه فلت منه زمام الأمر، ولم يقد خطانا إلى الوجهة التي يريد، وبموجب هذا التمرد قد تتيه السفينة بالقاريء، فلا يدري كيف يصنف النص، وإمعانا في متعة الاكتشاف يبقي على النص الأول كما جاء ليتصرف في النص تشطيرا وتوزيعا، وإعـادة بناء، فكأنه مبدع ثان للنص - سلطة القـارئ في التصرف في النص.

ومن هذا المنطلق تتم استراتيجية التلقي حينما نجيب عن سؤالين مهمين كيف بإمكاننا تلقي النصوص؟ وما الوقع أو الأثر الذي يتركه النص على المتلقي؟

إن ميكانيزمات النص تشتغل بشكل جاد في طرح مضامينها ورسائلها الجمالية ، وحتى شكلها الخارجي ، وهذا ما لاحظناه من خلال المقطعين المقدمين للدراسة .كما أنها تعتمد بالقدر نفسه على استجابة القارئ Reader- Reponse وعلى رهـان التأويل لديه ومتى كانت مساحة هذا التأويل واسعة كلما اضطلع القارئ بمهمة ممارسة السلطة المطلقة على النص . فبين مقاصد النص Intentio Operis وبين مقاصد القارئ Intentio Lectoris يتأرجح المعنى.

بين رباعية التأويل وثلاثية التلقي:

إذا كانت نظرية التلقي ثلاثية الأبعاد (المبدع - النص - القارئ)، فإن التأويل يتوقف عنده مشغل المعنى، فالانتقال من الحقيقة إلى المجاز، ومن معنى ظاهر إلى معنى مضمر هي التي تشكل هذه الرباعية وفق قوانين التأويل التي حددها محمد مفتاح من بينها تقسيمات ابن رشد وهي تقسيمات ثلاثة: - الأزواج والأرباع والأسداس، وقد أسماها

قوانين التأويل الكونية وما بين هذه القوانين من تجاذبات أشار إليها الناقد محمد مفتاح[5].

في التنازل عن عملية التلقي المباشر يكمن التأويل ، وفي عدم الاعتداد بالقارئ العادي يولد القارئ المؤول وينتعش النص بدءاً من شكله الخارجي وانتهاء بمفاصله.

«إن الاستراتيجية التي يحددها القارئ هي التي تعين كيفية تعامله مع المقروء ، وترسم الحدود التي يقف عندها»[6].

ولهذا فإن أسلحة القارئ هي التي تهيئ لهذه الإستراتيجية، فلا يمكن لقارئ عادي لا يمتلك أي خلفيات معرفية ومنهاجية ولغوية أن يغامر صوب النصوص لأنه محكوم عليه بالانهيار في أول لحظة تصادم بينه وبينها. وكي تحدث لحظة هذا التصادم لابد أن يكون النص زاخرا بالدلالات فـ «النص الغني أدبيا هو النص الذي يستطيع أن يتلقى ويفهم ويحس به بطريقة تختلف عن تلك التي أرادها الكاتب بوعي والتي يمكن أن يلاحظها موضوعيا ناقد ما»[7]. ما يمكن استشفافه من مقولة إيسكاربيت هو الاستقبال المختلف لمقصدية المؤلف والتي يستنبطها الناقد من خلال ملاحظاته، واستنتاجاته. والتي في الغالب يتهيأ لها قارئ من نوع خاص يمتلك القدرة والكفاءة للسيطرة على حصون النص وامتلاكها بعيدا عن الرسائل الموجهة للمؤلف ، إذ يتساوى لحظتها القاريء والكاتب بل ربما يتغلب عليه. فـ «حركة القراءة موازية لحركة الكتابة.. إن قراءة كتاب هي بشكل من الأشكال إعادة كتابته ذاتيا»[8].

مع إعادة توجيهه توجيها جماليا، وإعادة تشكيله خطيا ورسم تضاريسه.وقد أشار صدوق نورالدين إلى هذه الدائرة التكوينية التي تضم الثلاثي المبدع والنص والقاريء[9].

وبنظر الناقد الروسي شلوفسكي «الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم الذي يكون قد فقد صفته الجمالية»(10).

ولهذا حينما قمنا بعملية التحويل الشكلي لنصي غادة السمان لم يتغير المضمون، ولكنه حل محل الشكل الكلاسيكي القديم النمطي، وهو أيضا لم يكرس البتة لفعالية جمالية جديدة، وإنما أتاح الفرصة لتموقع جديد للقارئ المتحفز الفعال والإيجابي. الذي تبحث عنه النصوص الأدبية وتحتاجه نظرية التلقي فالفارق في عرف نظرية التلقي بين قارئ وقارئ آخر يكمن في خطين متعاكسين خط التشابه Similarité وخط التجاوز Contiguité.. يقول رولان بارت: إن النص هو السطح الظاهري لنسيج الكلمات المستعملة والموظفة فيه بشكل يفرض معنى ثابتا ، وواحدا إلى حد بعيد»(11). فمهمة القارئ إذن هي تقويض هذا المعنى الثابت وتفتيته، وتهديمه ثم إعادة تشكيله من جديد.

الخاتمـة:

من خلال هذه الدراسة يمكننا اعتبار عملية القراءة هي عملية إبداع جديدة تتوفر من خلالها للقارئ إمكانية استخدام وتوظيف ميكانيزمات جديدة للخروج بالنص من فضائه الأول إلى فضاءات جديدة ، وقد تيسر لنا تلمس ذلك من خلال عملية التوزيع الشاقولي والأفقي لمقاطع من كتابات غادة السمان أتاحت لنا هذه العملية الوقوف على عدة نتائج من بينها:

- القراءة التفاعلية هي التي تخرج المعنى من حالة الكمون إلى حالة الظهور.

- هناك أنواع متعددة من القراءة تتراوح بين القراءة الإيجابية، والقراءة التوافقية، والقراءة التصادمية.
- هناك أنواع من القراء تبعا لأنواع القراءات كالقارئ الإيجابي والقارئ التوافقي والقارئ التصادمي.
- التلقي هو استكمال لمعاني النص الكامنة وكلما كان مختلفا كلما منح النص فرصة الاختلاف.
- الانتقال من تفكيك المعنى إلى تفكيك الشكل، وهو ما قمنا بتجريبه من خلال العينات المختارة.

الهوامش

(1) Paul valery:œuvres .éd pleiade.paris 1960.ip.150

(2) le réception de la littérature par le critique journalistique. Éd. jean Michel place.1980.p 16-17

أخذا عن حسين الواد .في مناهج الدراسة الأدبية سراس للنشر، ص 70.

(3) غادة السمان. رحيل المرافئ القديمة. منشورات غادة السمان.الطبعة الخامسة 1983م، ص 7.

(4) حسن مصطفى سحلول. نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001م، ص 115.

(5) يمكن العودة إلى النص من القراءة إلى التأويل .محمد مفتاح .شركة النشر والتوزيع المغرب الطبعة الأولى 2000م.

(6) المرجع نفسه ص 84.

(7) نخبة من الأساتذة. الأدب والأنواع الأدبية. تر: الطاهر حجار. من مقال ما هو الأدب. روبير إيسكاربيت. ص 24.

(8) المرجع نفسه ص 25.

(9) انظر صدوق نور الدين . حدود النص الأدبي، ص 12.

(10) المرجع نفسه، ص 59.

(11) رولان بارت .نظرية النص، ص 21.

استقصاء حضور المتلقي في النقد العربي القديم

قراءة في كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني 684هـ

لخضر بوخال(*)

لو كان الجنس الذي يوصف من المعاني اللّطافة، ويُعدّ في وسائط العقود، لا يُحوجك إلى الفكر [...]، لكان «باقليّ حارّ»[1]، وبيت معنى هو عين القلادة وواسطة العقد واحدًا.

عبدالقاهر الجرجانيّ 471هـ (أسرار البلاغة)

عندما تتقلّص هذه المسافة [الجمالية]، ولا يكون الضمير المتلقّي مجبرًا على إعادة التوجّه نحو أفق تجربة لاتزال مجهولة، يقترب العمل من ميدان فن «الطّبخ».

هانس روبرت ياوس (من أجل جمالية التلقّي) 1978م

.H.R.Jauss (Pour Une Esthétique De La Réception) 1978

على سبيل البدء

«تَلقِّي المُخَاطَب بِغَير مَا يَترَقَّبُه»..

مثلُ النكتة اللطيفة التي أردنا أن نجمع فيها ضمن تصدير هذه الأوراق، بين أحد أكبر الأعلام المؤسّسين للدراسات البلاغيّة في النقد العربيّ القديم من جهة، ورائد نظرية «جمالية التلقّي» في الغرب

(*) المركز الجامعي «صالحي أحمد» بالنعامة (الجزائر).

المعاصر من جهة أخرى. قد يتعلّق أمر التشابه فيها بين وصف كلٍّ منهما الكلام الرّديء في الأدب بالحديث في مجال (الطّبخ)، بتأثّر اللاحق بالسابق؟. أو لعلّه مجرّد توارد للأفكار ليس إلّا.

والأمر ذاته مع العبارة التي اخترناها عنوانًا لهذا المدخل وهي «تلقّي المخاطَب بغير ما يترقّبه»، مع ما يعرف بـ (تخييب أفق التوقّع) وهو مفهوم جوهريّ في جمالية التلقّي، خاصة في شقّها الخاص بياوس. وربما سبّب ورودها في تراثنا البلاغي، والبديعيّ منه تحديدًا، في ترسيخ اعتقاد خاطئ عند البعض بوجود نظرية للتلقّي كصنوها الغربي سواء بسواء في تراثنا النقدي.

ولتقصّي مدى صحّة ذلك الاعتقاد، وبالعودة إلى أحد المراجع البلاغية وهو كتاب «تلخيص المفتاح» للخطيب القزوينيّ، ومن خلال البحث فيه عن ذلك المحسّن البديعيّ الذي يحمل في تعريفه تخييب أفق المتلقّي، قد نستطيع أن نقف على كنه المسألة.وفيما يلي ما ورد في الكتاب: «أسلوب الحكيم[2]: هو تلقّي المخاطَب بغير ما يترقّبه، وذلك إمّا بحَمل كلامه على غير ما كان يَقصِد ويُريد، تنبيهًا على أنّه كان ينبغي أن يقصد هذا المعنى [...]. وإمّا بترك سؤاله والإجابة عن سؤال لم يسأله، تنبيهًا على أنّه كان ينبغي له أن يسأل هذا السؤال، نحو قوله تعالى: ﴿يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْأَهِلَّةِ ۖ قُلْ هِىَ مَوَٰقِيتُ لِلنَّاسِ وَٱلْحَجِّ ۗ﴾»[3].

وبيّن أن ليس هناك أيّ تشابه بين هذا الكلام، ومفهوم (أفق التوقّع) والتخييب الذي يحدث لدى المتلقّي بفعل النصّ الأدبيّ الجديد، حينما يخالف هذا الأخير المعايير الجمالية السائدة، ويحطّم الذائقة النقديّة المتعارف عليها بين جمهور القرّاء أو السامعين. اللّهم إلاّ إذا اكتفينا بشطر من الكلام فقط، أي بالتوقّف عند العبارة الأولى: «تلقّي

المخاطَب بغير ما يترقّبه»، والتي تثير الدهشة فعلًا لشبهها ظاهريًّا بما تطرحه نظريّة التلقّي. فيظنّ القارئ أنّه عثر على دليل قاطع، يؤكّد به سبق النقد العربيّ في الانتباه إلى المتلقّي، وينقذ السّلف بالتالي من مَنقصة التخلّف في المعرفة الإنسانيّةحسب اعتقاده (٤)..

والأمثلة في هذا الباب من عدم تحرّي الدقّة في الفهم والطّرح كثيرة، منها ما ورد في إحدى المقالات حول موضوع التلقّي عند عبد القاهر الجرجانيّ 471هـ، حيث يصادف القارئ الطّرح التالي:«منذ اللحظة التي نظر فيها عبد القاهر الجرجاني إلى مصطلحات مثل البلاغة والفصاحة وهو ينبّه إلى الطبيعة المخصوصة للتلقي، فيراه تعاملًا مع المستتر، وترويضًا للعصيّ الدّفين، وذلك من أسس مفهومه للمتلقّي الذي يكشف السّتر، ويطلب المخبوء، مستدلًّا بالإشارة والإيماءة، إنه متلقّ فوق الوضوح أو الشروح يقول عبد القاهر: (ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبئ ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيُخرج)، ووفق هذا المفهوم يصبح النص عند عبد القاهر «شفرة» بين المبدع والمتلقي، كلما أوغل الأول في تعميتها، كان الآخر أمكن في فكّها وفهمها حين يوظف خصّيصة التلقي لديه»[4].

ولا ندري أثناء محاولة استقصاء حقيقة الموضوع، كيف استنتج كاتب المقال السابق ذلك من خلال الفقرة التي اقتبسها من كتاب «دلائل الإعجاز»؟ ولا كيف تسنّى له أن يُرغم كلامًا عن تجربة خاصّة في التعامل مع مصطلحات مثل: الفصاحة والبلاغة، على البوح بما

ليس فيه؟.. فإذا ما عدنا إلى الكتاب المذكور، وإلى السياق العام الذي يندرج فيه النصّ المقبوس، استطعنا أن نقف على مراد الجرجانيّ منه، وفهِمنا أنّه لا يتعلّق بالمتلقّي لا من قريب ولا حتى من بعيد. بل يندرج ضمن طرح نظريّته في النّظم، والتي يُرجع إليها بالدرجة الأولى سرّ الإعجاز القرآنيّ.

ففي مستهلّ الكتاب يبدأ صاحبه بمقدّمة طويلة، قبل أن يلج إلى المواضيع التي ارتأى تحليلها ودراستها. وفي تلك المقدّمة نقف على إلقائه الضوء على فكرة النّظم، يقول: «هذا كلام وجيزٌ يطّلع به النّاظر على أصول النحو جملةً، وكلٍّ ما به يكون النّظم دفعةً [...]، ومعلومٌ أن ليس النّظمُ سوى تعليقِ الكلِم بعضِها ببعض، وجعلِ بعضها بسببِ بعض»[5]. ثم ينتقل إلى ذكر فضل العلم عمومًا، وفضل علم البيان على وجه الخصوص، ويتأسّف لما لحق هذا الأخير من ظلم كبير بسبب ظنونٍ خاطئة بكَون الأساس فيه معرفة بعض علوم اللّغة، وتوهّم الفصاحةً والبلاغة إطنابًا وجهارة صوت، وجريانَ لسان واستعمالا للغريب من اللّفظ والوحشيّ من الكلم، واحتراما لحركات الإعراب وكفى[6].

ويصل بنا إلى (صناعة الكلام ونظمه) من جديد، ويقول متحدّثًا عن تجربته الخاصّة كعالِم في اللّغة والبلاغة، وهي الفقرة التي اقتُبِست من طرف صاحب المقال بشيءٍ من الحذف، وهاهي كاملةً حتى تتوضّح الفكرة بشكلها الصّحيح، يقول: «ولَم أزَلْ منذ أن خدَمت العِلمَ أنظرُ فيما قالَه العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعَة [...]، فأجدُ بعضَ ذلك كالرمز والإيماء [...] وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليُطلبَ، وموضعِ الدّفين ليُبحَثَ عنه فيُخرَج ، وكما يُفتَح لك الطريق إلى المطلوب لتسلُكِه، وتوضعَ لك القاعدة لتَبنيَ عليها». ومن هنا وصل إلى

النتيجة التي يريد، وهي «أنّ هاهنا [في الفصاحة والبلاغة و...] نظمًا وترتيبًا، وتأليفًا وتركيبًا، وصياغةً وتصويرا، ونسجًا وتحبيرا»[7].

إذن، الجرجانيّ يتكلّم عن جهود العلماء في علوم البلاغة واللّغة، وكيف أنّه بعد الوقوف الطّويل أمام ما قدّموه في مؤلّفاتهم، وصَل إلى ضرورة التمحيص لمعرفة ذلك الشيء الخفيّ، الذي يكتسي أهميّة بالغة في الكلام، فهذا الأخير صناعة مثل كلّ الصناعات[8]، وبالتالي يتدرّج في المراتب حسب نوع الصناعة والنّظم فيه، وهي الفكرة الجوهريّة في الكتاب، وحجر الزاوية في نظريّة عبدالقاهر الجرجاني البلاغيّة، وفي طرحه حول الإعجاز القرآنيّ. فكذلك «يفضُل بعضُ الكلام بعضًا [...] ثم يزداد فضلِه، ويَترقّى منزلةً فوق منزلة إلى حيث تنقطعُ الأطماعُ وتحسُر الظنون، وتسقط القوى، وتستوي الأقدام في العجز [أمام النّظم القرآنيّ]»[9].

ربما أطلنا الوقفَة مع كلام الجرجانيّ، لكن كان لابدّ من التدقيق لمعرفة كنه المسألة التي يطرحها، وعليه نستنتج الخطأ المنهجيّ الذي وقع فيه الباحث، وكيف أنّه أجبر النصّ التراثيّ على قول ما لا يحمله مضمونه أصلًا. فلم يقصِد الجرجانيّ في النصّ المقتبَس الكلامَ عن «الشِّفرة» التي ينشئها صاحب النصّ، ولا عن المتلقّي ودوره في فكّها، وغيرها من الاستنتاجات التي خُتم بها الاقتباس في المقال المذكور.

من خلال مثل هذه النماذج في الطّرح، وفي تناول موضوع التلقّي في النقد العربيّ القديم، وقع في أنفسنا أنّ هناك تساؤلات وإشكالًا يدفع للتفكير والبحث، وهو ما أذكى جذوة القراءة التراثية بأسلحة مفهومية حداثية، حيث تحاول أن تستأنس بالجهاز المفهومي لجمالية التلقّي، لعلّها أن تساهم في الكشف عن تجلّي المتلقّي أو غيابه في تراثنا النقديّ.

فباعتبار وجود نقدٍ عربيّ، قد تكاملت إجراءاته وآلياته القرائيّة عبر العصور المختلفة، من خلال جهود علماء مجلّين كالجاحظ وابن طباطبا، والجرجاني والقرطاجنّي وغيرهم، لابدّ أنّ ذلك النقد قد انتبه للطّرف المستقبِل للنصّ الأدبيّ، سواء أكان ذلك عبر آليات السّماع التي تؤطّرها المشافهة، أم بواسطة طرق القراءة التي تحكمها قوانين الكتابة.

والحال كذلك: كيف كانت طبيعة ذلك الانتباه من نقدنا القديم للمتلقّي (أيًّا كان نوعه)؟ وما هي أشكاله وتمظهراته المختلفة؟ وهل لتلك النّصوص النقديّة «التلقّياتيّة»، إن جاز لنا التعبير، أن تشكّل نظريّة عربيّة خالصة في مسألة التلقّي على غرار «جمالية التلقّي» الغربيّة؟.. وهل تستطيع في هذا النطاق، قراءةٌ لبعض فصول مدوّنة النقد العربيّ القديم، متمثّلة في كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجنّي، أن تقارب الإجابات عن تلك التساؤلات؟..

أشكال حضور المتلقّي في: «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»

الشّعر والتخييل:

ليس من الغريب أن يكون أوّلُ نصّ نقرؤه من كتاب «المنهاج» متعلّقًا بموضوع (التخييل)، حيث يمكننا أن نلج من خلاله مباشرة إلى النقد الفلسفيّ من جهة، وإلى التعرّف على مدى اهتمام هذا النّوع من النقد بالمتلقّي، من جهة أخرى. كما سنحاول أن نتبيّن فائدة هذا المصطلح البارز في الخطاب النقديّ للقرطاجنّي، في معالجة قضيّة كانت تكتسي أهميّة كبيرة في فنّ الشعر، واعتبرت إحدى أهمّ المسائل في نظريّة

الشعر في مدوّنة النقد العربي القديم، إنّها مسألة (الصّدق والكذب)، ولكن من جهة علاقتها بذات المتلقّي.

ونجد صاحب «المنهاج» في المقبوس التالي، في معرض مناقشته لتلك المسألة بالذات، يعلّل طرحَه فيها قائلًا: «... **إذْ ما تتقوّم به الصناعة الشعريّة، وهو التخييل، غير مناقض لواحد من الطّرفين** [**الصّدق والكذب**]. **فلذلك كان الرّأي الصّحيحُ في الشعْر أنّ مقدّماته تكون صادقةً وتكون كاذبة. وليس يُعدّ شعراً من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلامٌ مخيِّل**»[10].

يجد حازم القرطاجنيّ الذي يمثّل عند العديد من الدارسين «خلاصة التجربة النقديّة [العربيّة]»[11] في حديثه عن المتلقّي وما يمارسه الشعر عليه من تخييل، وسيلةً للخروج من مشكلة الصّدق والكذب، تلك التي شغلت النقد الأدبيّ قبله كثيرًا[12]. ولا ينفكّ في ثنايا كتاب «المنهاج» يؤكّد على هذه الفكرة، ويلحّ على كون ذلك المفهوم الفلسفيّ من مرتكزات الصناعة الشعريّة، حيث يقول مثلًا في موضع آخر: «**فالتخييل هو المعتبَر في صناعته** [**الشعر**]، **لا كونُ الأقاويلِ صادقةً أو كاذبة**»[13].

ظاهرٌ إذن أنّ التّخييل من خلال المقبوسين السابقين (وغيرهما)[*]، هو جوهر الشّعر وعلّة تحسين الكلام أو تقبيحه. ولما كان صاحب المنهاج إنّما يرى أنّ غاية الشعر تحقيق التأثير في متلقّيه السّامع، أدركنا معنى اقتران تعريف فنّ الشعر وصناعته بعنصر التخييل. وعليه نلاحظ في التعريف انعكاسًا لنظريّة الشعر عند القرطاجني، والقائمة أساسًا على الأثر النفسيّ للأقاويل الشعريّة في المتلقّي، حيث يربطها بمفهوم التّخييل الذي حَدّ به الشّعر منذ البدء، وهو ذاته متعلّق بحركة النفس وانفعالها أمام المثيرات النصيّة المختلفة.

يشير مصطلح (التخييل) في النّقد الفلسفيّ - كذلك - إلى الأثر الذي يتركه العمل الشعريّ في نفس المتلقّي، وما ينجرّ عنه من سلوك ومواقف. ويمكن القول بعبارة أخرى، إنّه يدلّ على «عملية التلقّي في العمليّة الشعريّة، وهي عمليّة سيكولوجيّة»[14] في المقام الأوّل. وممّا يؤكّد على محوريّة حضور التلقّي، في نظريّة القرطاجنّي الشعريّة التي انبثقت من تعريف الشّعر بوظيفته التأثيريّة في النّفوس، عبارة «مِن حيث يكونُ ملائمًا للنّفوس أو مُنافرًا لها»، وما يدور في معناها من مرادفات، وقد تكرّرت ما يقارب العشرين مرّة في نصوص العناوين التي ارتآها القرطاجنّي مناسبةً لمضامين كتاب «منهاج البلغاء»[15].

هذا ويرى المهتمّون بالنّقد العربيّ القديم، أنّ مصطلح (التّخييل) ليس جديدًا، وإنّما عرَف شيوعًا كبيرا منذ القِدم. وقد كان معبِّرًا عن «طبيعة الصّراع بين الصّدق [...] ومهارة الشعراء في أن يُلبسوا الأمور بعضها ببعض، وقدرتهم إلى إيقاع النفس في بعض الأحابيل [الشّعريّة]»[16].

حضور المتلقّي في تبيين حدّ الشعر:

نقف في المقبوس التالي، على نظرة القرطاجنّي للشعر، ومحاولته تحديد مفهومه ووظيفته. فهل كان للتوجّه الفلسفيّ تأثيرٌ في بلورته؟ وهل للأمر كلِّه علاقة بالمتلقّي؟ أم تراه أُقصِي من المعادلة الفنية هذه المرّة؟..

«الشعر كلامٌ موزون مُقفّى، مِن شأنه أن يُحبِّب إلى النّفس ماقُصد تحبيبُه إليها، ويُكرّه إليها ما قُصد تكريهُه، لتُحمَل بذلك على طلبِه أو الهرَب منه، بما يتضمّنُ من حُسنِ تخييلٍ له، ومحاكاةٍ

مُستقلّة بنفسها، أو متصوَّرة بحُسن هيئة تأليف الكلام [...]. وكلُّ ذلك يتأكّد بما يَقترِن به من الإغراب، فإنّ الاستغرابَ والتعجّبَ حركةٌ للنّفس، إذا اقترنت بحركتها الخيَالية، قَوِيَ انفعالُها وتأثّرُها»[17].

لا يتوقّف القرطاجنّي بمفهوم الشعر عند حدود الشّرطَين «الموسيقيَّين» الشكليّين: الوزن والقافية، اللّذين ركّز عليهما النقّاد قبله كثيرا[*]، وإنّما يضيف إليهما عنصرًا آخر يراه مهمًّا، بل ويجعله الأساس في تحديد ماهية الشعر، كما سنلاحظ في فقرة مقبوسة أخرى، ويَتعلّق الأمر بقصديّة التأثير في المتلقّي. فهذا الأخير لا حريّة له في اختيار نوع الاستجابة، تلك التي تُنشِئها نفسه في مقابل ما تتلقّاه من كلام شعريّ. وليست أمامه خيارات كثيرة يتصرّف فيها وينتقي من بينها كيفما يشاء، لأنّ سيّدَ الموقف (التلقّياتيّ) هو صاحب الكلام لا غير.

إذن، مازال المتكلّم (الشاعر هنا) هو المتحكّمَ الأوّل في تحديد المعنى، بل تذهب هيمنته على الموقف التلقّياتي أبعد من ذلك، حيث يسيطر على عملية اختيار نوع التأثير الذي سيمارسُه نصُّه على نفس المتلقّي. فإن أراد أن يجعلَه يشعر بالحبّ نحو شيء ما، حقّق ذلك جاعلًا إيّاه يسعى إلى طلبِه، والنّزوع نحوه بغير إرادة منه. وإن رغب في إرغامه على عكس ذلك الشعور الأوّل، أي حمله على كراهية شخصٍ أو شيء معيّن، فعَل ما يريده بالتحديد محقّقًا في وجدان الذات المتلقّيةمشاعر النّفور والهروب. وهذا القصد من صاحب الكلام (النصّ) في إرادة تحقيق نوع الاستجابة ومداها[*]، وتمكّن الشعر من نفس السامع المتلقّي، ودفعه إيّاه إلى الحركة إقبالًا ونفورًا، وانفعالًاوتأثّرا بطريقتين متناقضتين، والتمكّن من السّيطرة المطلقة على ميولاته وتصرّفاته، لابدّ لتحقّقه من توفّر الشروط التالية:

1 - حُسن التخييل.

2 - استقلال المحاكاة بنفسها، وجودة صورتها.

3 - الغرابة في الكلام لخلق التعجّب والاستغراب لدى المتلقّي.

والشرطان الأوّلان على الترتيب (التخييل والمحاكاة)، والمرتبطان بـ «الحركة الخياليّة» للنّفس المتلقّية، عندما يقترنان مع (الاستغراب والتعجّب) وهما من الحركات النفسيّة يحدثان قوّةً في الانفعال والتأثّر، بحسب ما يطرحه القرطاجنّي في تحديده لماهية الشعر.

تأثّر المتلقّي كمقياس لشعريّة النصّ:

يكرّر صاحب «المنهاج» ما طرحه فيما سبق حول (قصديّة التأثير)، مؤكّدًا عليها بشيء من التفصيل هذه المرّة، وهو ما يبرز بشكل أكبر وجهة نظره النقديّة حول مسألة التلقّي، وفي الوقت ذاته حول شخص المتلقّي مثار اهتمامنا في هذه السياقات. يقول:

«وأرداُ الشعر ما كان قبيحَ المحاكاة والهيئة، واضحَ الكذب، خليًّا من الغرابة. وما أجدرَ ما كانَ بهذه الصّفة ألاّ يُسمّى شعرًا، وإن كان موزونًا مُقفّى، إذْ المقصود بالشِّعر [أي التحبيب/التكريه] **معدومٌ منه؛ لأنّ ما كان بهذه الصّفةمن الكلام الوارد في الشعر لا تتأثّر النّفسُ لمُقتضاه، لأنَّ قبحَ الهيئة يَحولُ بين الكلام وتمكُّنه من القلب. وقُبحُ المحاكاة يغطّي على كثيرٍ من حُسن المحاكى أو قبحه، ويَشغلُ عن تخيُّل ذلك، فتجمد النّفسُ من التأثّر له؛ ووُضوح الكذب يزَعُها[18] من التأثّر بالجملة»**[19].

نلاحظ التأكيد على قصديّة التأثير في المتلقّي من خلال هذه الفقرة، حيث يقصي القرطاجنّي من دائرة الشعر، ما انعدم فيه ذلك المعيارحتّى وإن توافرت في النصّ شروط أخرى (الوزن والقافية).

وسبب إلحاح الكاتب على هذا الشرط، متعلّق بالمتلقّي بشكل وثيق، إذ يرتبط بمسألة إقناعه والتأثير فيه، ودفعِه إلى الإقبال أو النّفور، بما يورد في الكلام من إيهام وتخييل. لأنّه مع غياب تلك الشروط، ينكشف (الكذب) أمام المتلقّي، فيقع في نفسه جمود عن التأثّر بشكل كامل، وينتفي بالتالي الهدف من الشّعر، أي القصد إلى التأثير، والحمل على انتهاج سلوك معيّن. ونستخلِص من كلام القرطاجنّي في هذا السّياق، مؤشّرات الرّداءة التالية:

- قبح المحاكاة والهيئة في الأقاويل الشعريّة.
- وضوح الكذب أمام المتلقّي السامع، بسبب غياب الإيهام أو ضعفه.
- خلوّ الشعر من الغرابة، التي تستثير المتلقّي دافعةً إيّاه إلى الاستغراب والتعجّب.

الكلام المُخَيِّل والمتلقّي:

من المناسب أن نتساءل الآن، عن ذلك الكلام الذي يتّسم بخصّيصة (التخييل)، التي تُحدِّث عنها في المقبوسات السابقة. وفي السياق ذاته أن نستوضح مدى علاقتها بالمتلقّي، ذاك الذي أشير إليه كثيرًا - حتى الآن - سواء بشكلٍ ظاهرٍ، أو من طرفٍ خفيّ.عن تلك التساؤلات جميعًا نحاول أن نجيب من خلال قراءة المقبوس التالي:

«**والمُخَيِّل هو الكلام الذي تُذعن**[20] **له النّفس، فتنبَسطُ لأمورٍ وتنقَبض عن أمور من غير رَويّةٍ وفِكرٍ واختِيار. وبالجملة تَنفعِلُ له انفعالًا نفسانيًّا غيرَ فِكريّ**»[21].

الكلام المخيِّل، إذن، هو ما يُحدث في المتلقّي، عند استقباله له سماعًا، انبساطاً في النّفس أو انقباضاً لها، ويكون حصول ذلك تلقائيًّا

بدون تفكير أو اختيار. وفي هذه الحالة تصبح الحركة الانفعاليّة التي تبديها النّفس بمثابة الطّاعة المطلقة قبالة العامل المحرّك الدّافع لها، وهو ما يسمّيه القرطاجنّي «الإذعان» أي الانقياد السلِس المطلَق.

وعن هذا النّوع من الاستجابة التلقائيّة المباشرة، يقول في فقرة أخرى بشيءٍ من التكرار، قصد التأكيد على الفكرة نفسِها، ورغبةً في تقريب مفهوم (التخييل) دائمًا:

«**والتخييل أن تتمثّل للسّامع**(*) **من لفظ الشاعر المخيِّل، أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتَقوم في خياله، صورةٌ ينفعل لتخيُّلها وتصوّرِها، أو تصوّر شيء آخَرَ بها، انفعالًا من غيرِ رويّة إلى جهة من الانبساط والانقباض**»[22].

إذن، يمكن أن نستخلص ممّا سبق أنّ التّخييل من خلال تعلّقه بالمتلقّي، هو نوعٌ من الاستجابة السيكولوجيّة الخالصة، حيث لا ترتبط بالوعي أو المقتضيات العقليّة. فكأنّما تحدث في غياب تامّ منه وكذا من كلّ ما يعكس حضوره في عمليّة التلقّي، ونعني به (الرويّة، الفكر، والاختيار).

وإن كان ذلك الوَقع من الأهمية بحيث يؤثّر مباشرةً في سلوك المتلقّي وأفعاله، ذلك أنّ سلوكاته «كثيرًا ما تتبع تخيّلاته أكثر من علمه [العقل]، حتّى لو علم أنّ الأمر الذي يُخيّل إليه مطابق للحقيقة التي يراها بل مضادٌّ لعلمه أو ظنّه، مِن هنا يُحدِث الشّعر تأثيرَه في المتلقّي باعتباره «أقاويل مخيِّلة»[23].

المحاكاة في الشعر والمتلقّي:

لو قارنّا بين نوع التلقّي في حالتين مختلفتين، ومؤتلفتين في الوقت ذاته، ماذا بإمكاننا أن نستنتج؟ ولو أوردنا في الأولى على المتلقّي

صورةً شعريّة، وفي الثانية تركناه قبالة الشيء الذي تمّ تصويره من خلال الوضعيّة الأولى. فهل سينتابه حينها الشعور عينُه، وتحصل لديه الاستجابة ذاتها، ولو مع اختلاف الشيء المتلقَّى؟.. أم سيتغيّر الأمر بشكل كليّ؟..

في هذا المعنى يندرج النصّ التالي من «المنهاج»:

«إنّ النُّفوس تنشَط وتلتذُّ بالمحاكاة، فيكون ذلك سببًا لأنْ يقَعَ عندَها للأمرِ فَضلُ مَوقِع. والدّليل على فرحِهم [جمهور المتلقّين] بالمحاكاة، أنّهم يُسَرُّون بتأمُّل الصُّور المنقوشَة للحيوانات الكريهَة المتقزَّزِ منها، ولو شاهدُوها أنفسَها لتنطّوا[24] عنها»[25].

لكي يبيّن كون المحاكاة مؤثّرة في المتلقّي، وأنّها تقع من نفسه الموقع الحسن، يدلّل القرطاجنّي على ذلك بالاختلاف التامّ بين تحرّك النّفس وإعجابها بصورة المحاكاة، في مقابل نوع التأثّر بالصّورة المحكيّة ذاتها. وكأنّ لحسن الهيئة في المحاكاة فعل السّحر في المتلقّي، فنراه يشعر بـ «النّشاط» أثناء استقبال النصّ الذي تتوفّر فيه المحاكاة، وبـ «الالتذاذ» والمتعة لذلك، ممّا يؤدّي إلى الاستجابة وحسن التأثير فيه. والغريب أنّ ذلك لم يكن ليقَع لولا المحاكاة والتّخييل، لأنّ نفس الأشياء المصوّرة فنيًّا، لا تستثير كلّ ذلك الوقع عند المتلقّي حينما يراها في الواقع على طبيعتها، وخالية من كلّ محاكاة. بل لعلّه يتقزّز من منظرها وشكلها، خاصّة إذا كانت قبيحة الهيئة في أصل خِلقتها.

ويعتبر القرطاجنّي بهذا الطّرح «أوّل ناقد في العالم - ربما -، ينتبه إلى التداعيات التي يثيرها الفنّ في النفس، والّتي هي مختلفة في طبيعتها عن الأفكار أو الإحساسات التي يثيرها الشيء الواقعي في النفس»[26].

وأمّا تفسير ذلك الاختلاف في التلقّي، فيقدّمه صاحب «المنهاج» في الفقرات التالية، حيث يقول مواصِلًا كلامه السابق:

«فأمّا السبب في حُسن موقع المحاكاة من النّفسمن جهة اقترانها بالمحاسن التأليفيّة، فهو أنّه لما كان للنّفس في اجتلاء المعاني في العبارات المُستحسَنة، من حسن الموقع الذي يُرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرِها من غير طريق السّمع، ولا عندما يوحى إليها المعنى بإشارة، ولا عند ما تجتليه في عبارة مستقبَحة.ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكّر، وقد يُشار إليه، وقد يُلقى إليه بعبارة مُستَقبَحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال. فإذا تلقّاه في عبارةٍ بديعة، اهتزّ له وتحرّك لمقتضاه»(27).

هكذا لكي يستطيع تبيين أسباب التباين في التلقّي، ذاك الذي وقفنا عليه في مستهلّ هذا العنصر، يعقِد القرطاجنّي تشبيهًا بين (حُسن موقِع المحاكاة) من جهة، و(حسن موقِع فهم المعاني الشعريّة) التي يتمّ تلقّيها سماعًا من جهة أخرى.

فكما أنّ الذات المتلقّية يحدثُ لديها الأثر الطيّب، بعدما تنكشف أمامَها المعاني التي خبّأها صاحب النصّ في ثنايا العبارات التصويريّة الجميلة. وهذا ما يعنيه القرطاجنّي بعبارة «اجتلاء المعاني» في النصّ، حيث يقوم السامع بمحاوِلة استظهار واكتشاف المعاني، والتي هي بطبيعة الحال خفيّةٌ مُخبَّأة.وهو ما لا يحدث لو كانت تلك النصوص خاليةً من المسحة البديعيّة، ومن معايير الجمال الفنّي عمومًا. أو لو تلقّتها تلك الذات المستقبِلة عبر قنوات أخرى غير السماع، مثل الذاكرة وهو ما قد عناه القرطاجنّي بعبارة «قيام المعنى بالفكر»، أو الإشارة العينيّة المباشرة نحو تلك الأشياء المحكيّة في النصّ الأدبيّ.

كذلك الأمر مع الكلام إذا كان خاليًا من عنصر المحاكاة، حيث تستقبِحه النفس التي يورَد عليها، وبالتالي لن تنفعل وتهتزّ له وإذن لن يُغيِّر من سلوكها، أوتتحرّك لمقتضاه بأيّ حالٍ من الأحوال.

هذا وفي الجدول التالي توضيحٌ أكبر لما يريده صاحب «المنهاج» من طرحه هنا. وقد رأينا تقسيمه إلى أعمدة ثلاثة، ترتبط كلّها بالمعنى المتلقّى وهي: قناة التلقّي/ نوع التأثير/ شروط التلقّي.

قناة التلقي	نوع التأثير	الشروط
طريق السماع الشعري	الموقع الحسن، الاهتزاز والتحرك	المحاكاة، الجمال الفني
الذاكرة، الإشارة، الرداءة	عدم الارتياح	غياب المحاكاة، والجمالية

لكن لم يكتمل تبيين القرطاجنّي لموقفه وفكرته بعد، بحيث نجده يقول في الصفحة ذاتها: «**وكما أنّ العين والنّفس تبتهج لاجتلاء**[28] **ما له شعاعٌ ولَون من الأشربة في الآنية التي تشفّ عنها، كالزّجاج والبلّور، ما لم تبتهج له لذلك إذا عرض عليها في آنية الحَنتَم**[29]**، وجب أن تكون الأقاويل الشعريّة أشدَّ الأقاويل تحريكًا للنّفوس، لأنّها أشدّ إفصاحًا عمّا به علقة الأغراض الإنسانيّة**»[30].

حتى نستطيع أن نقف على ما يبتغي القرطاجنّي أن يوضّحه في هذا السياق، ونفهم ما يعنيه في تلك الفقرة، سنحاول أن نسير شيئًا فشيئًا مع آخر عبارات النصّ الذي اقتبسنا أجزاء منه حتى الآن.

وعلى أساس ذلك نصادف تشبيهًا آخر، إذ يلجأ الكاتب إلى اللّون البياني نفسِه، وذلك لما له من دور في التوضيح والتبيين. وهكذا نجتلي في المشبّه صورتين اثنتين، الأولى منهما تشتمل على الأشياء التالية:

- الأشربة ذات الشعاع واللّون.
- الآنية الزجاجية أو البلّوريّة.
- القدرة على الاكتشاف والرؤية عن طريق العَين.
- حدوث الابتهاج لدى المتلقّي الناظر.

أمّا في الصورة الثانية فنجد ما يلي:

- الشيء ذاته المرصود للتلقّي (الأشربة).
- الآنية المصنوعة من الخزف الأسوَد.
- الخفاء والعجز عن الرؤية.
- انعدام الأثر وغياب الابتهاج عند المتلقّي.

وإذاما وزّعنا عناصر الصورتين عبر أعمدة الجدولين التاليين، أمكننا أن نقابل بينهما بعد أن نحصل على هذا الشكل:

الصورة الأولى:

الشيء المُتلقَّى	وعاء التلقي	ناتج التلقي	الأثر النفسي
الأشربة ذات الألوان	آنية الزجاج الشفافة	الاجتلاء والنظر	الابتهاج والفرحة

الصورة الثانية:

الشيء المُتلقَّى	وعاء التلقي	ناتج التلقي	الأثر النفسي
الأشربة ذات الألوان	آنية الخزف الحاجبة	خفاء المضمون	عدم الابتهاج

هذا عن صور المشبّه، أمّا فيما يخصّ المشبّه به، فنحن مع العناصر التالية:

- الأقاويل الشعريّة التي فيها محاكاة وتخييل.
- قدرتها على الإفصاح أمام المتلقّي عمّا تحمله من معانٍ.
- قوّة تأثيرها في النفس ودفعها إلى اتّخاذ سلوك ما.

لقد أطلنا - ربما - القراءة في هذا العنصر الأخير، لتلك النصوص التي آثرنا إيرادها كاملة لما تحمله من إشارات صريحة لمسألة التلقّي. ونستطيع بعد هذا التجوال في ثناياها أن نلخّص بعض ما استنتجناه كالآتي:

لفتت انتباهنا عبارة تشتمل بمفردها على ثلاثة عناصر هامّة، تندرج كلّها ضمن ميدان التلقّي، يقول فيها القرطاجنّي: «إذا تلقّاه [السامع] في عبارة بديعة، اهتزّ له وتحرّك لمقتضاه». وهنا نراه قد لخّص جلّ ما يتعلّق بموضوع التلقّي الشعريّ، ووظّف في صياغة ذلك أسلوب الشرط، إذ يكفل الدقّة وحتميّة النتائج بفضل العلاقة المنطقيّة بين الشرط وجوابه. وتتمثّل العناصر كما وردت ضمن العبارة في:

- **فعل التلقّي**: من خلال الفاعل (المتلقّي)، والمفعول به (المعنى). حيث يقوم السامع باستقبال النصّ الشعريّ، أو بالأحرى المعنى المضمّن في ثناياه.
- **وعاء التلقّي**: وهو هنا الشّكل الذي يحمل ذلك المعنى، والألفاظ والعبارات التي يخبّئه صاحب الكلام ضمنها. ويشترط في الأسلوب (العبارة) أن يكون متّسمًا بالجمالية الفنيّة.
- **ناتج التلقّي**: لابدّ لكلّ فعلٍ من ردّة فعل، ولكلّ إلقاء شعريّ من استقبال من قبل المتلقّي، ونتاج هذا التفاعل يتمثّل في الاستجابة وشدّة التأثّر، وهو ما ذكره القرطاجنّي بمعنى (اهتزاز النّفس وتحرّكها)(*).

هذا ونلاحظ في الفقرات الماضية التركيز نفسَه - الذي أشرنا إليه سابقًا - على طريقة التلقّي السماعيّة، دون ذكرٍ للقراءة ومقتضياتها المتعلّقة بالكتابة. وإن كان ورود المعنى على نفسِ المتلقّي قد يتأتّى من سبل شتّى، لكنّها غير مناسبة لحصول التأثّر، وهي - كما وقفنا عليه في كلام القرطاجنّي -: التذكّر، الإشارة، والشكل القبيح.

أمّا سبب تأثير الشعر الذي تضمّن المحاكاة والتي تعتبر أساسًا فيه، وعنصرًا جوهريًّا في صناعته، لا يجب على الشاعر إغفاله بأيّ حال من الأحوال، فيلخّصه القرطاجنّي في آخر كلامه السابق قائلًا: «لأنّها [الأقاويل الشعريّة] أشدّ إفصاحًا عمّا به علقةُ الأغراض الإنسانيّة».

فالشّعر الجميل الذي حَسُنَت المحاكاة فيه، واستطاع صاحبه إيرادها فيه وفق وجهه السليم، يشبه في حمله للمعنى الذي تتلقّاه النّفس، فتنفعل له وتتحرّك له إقبالاً أو إدباراً، الوعاءَ الزجاجيّ أو البلّوري، الذي يشفّ عمّا بداخله فتبتهج العين الناظرة لمرآه.

وهكذا يتشوّف المتلقّي لاستقباله (وشُربِه)، حتى قبل أن يصل إلى سمعه (فمِه) وأن يتحقّق له الارتشاف والتلذّذ، لأنّه استطاع اجتلاءَه منذ المرحلة الأولى من مراحل السّماع والتلقّي، وهو الأمر الذي يعزوه القرطاجنّي لخصّيصة واحدة في هذا المقام هي (الإفصاح عمّا يتضمّنه من متعلّقات النفس)، تلك التي يمتلكها النصّ الجميل. وهذا ما يبرز قيمة المحاكاة والتخييل ودورهما الكبير في العمل الشعريّ بحسب ما يراه النقد الفلسفيّ من خلال كتاب «منهاج البلغاء» بطبيعة الحال.

على سبيل الختم

لحازم القرطاجنّي في تاريخ النقد الأدبيّ مكانة متميّزة لأسباب متعدّدة؛ منها أنّه ترك بكتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) «أكمَل محاولة لتأصيل الشعر وتنظيره في التراث؛ ومِنها أنّ كتاب[ه]... هو ثمرة النضج الأخير الذي امتزجت معه الجهود العقليّة والنّقليّة لنقد الشعر عند العرب»[31]. ويشدّك في مقامنا هذا حديثه عن المتلقّي، حيث يستعرض ما يعتريه من الانفعال وهو يتلقّى «الأقاويل الشعريّة»، وما تُحدِثه في نفسه من استجابات وتأثيرات بفضل ما اختُصّت به من محاكاة وتخييل، ومن قصديّة لتحريكه ليُقبل باتّجاه معانيها، مُتشوّقًا لها مُستَحثًّا خطاه نحوها، فتعلَق بِروحه وتمتزج بقلبه. أو على العكس من ذلك حيث يفضّل الهروب منها، لأنّها لم توافق من نفسه استساغة أو قبولًا، لخلوّها من تلك الشروط، أو من بعضها على الأقلّ، رغم توفّرها على معيارين هامّين في الشعريّة القديمة، متعلّقين بالشكل بالدرجة الأولى، إنّهما: الوزن والقافية.

هذا ويمكن أن نحصر ما ورد في كلام صاحب «المنهاج»، عبر ماتسنّى لنا اختياره من مقبوسات فيمايلي:

حضور الجانب النفسيّ من التلقّي: وذلك من خلال المعاني التي تندرج تحت: «تحريك النفوس»، وهي العبارة الأكثر ورودا في الكتاب في هذا السّياق، قصد إبراز أثر الكلام في سامعه ومتلقّيه، وانعكاس ذلك الأثر في سلوكه المباشر أثناء التلقّي. وكَذا ممّا تعكسه عباراتٌ مثل: «الموقع من النّفس، العلوق بالقلب، استئناس النّفس، الانفعال والتأثّر، الاستعذاب والابتهاج، الانبساط والانقباض، إذعان النّفس، الاستغراب، التمكّن من النّفس والقلب».

سَلب سلطة الاستجابة من المتلقّي: لكن، رغم كلّ هذه الإشارات النّفسيّة، التي تسلّط نوعًا ما الإضاءة على الذات المتلقّية، إلاّ أنّنا نلاحظ بالمقابل سَلب سلطة الاستجابة منها، فليست هي مَن تتحكّم في مجرياتها، أو تُسيطر على زمام التأثّر في وجدانها، بل نراها مستجيبًا سَلبيًّا لا حول ولا قوّة له أمام المحفّزات القوليّة التي يمارسها عليه صاحب النصّ والقصدِ (الشاعر/المتكلّم). وبالتالي يصبح ما يقوم به ذلك المتلقّي باعتباره ناتجاً لتلقّياته الشعرية، مجرّد انفعال بلا تفكير أو تقرير واختيار.

وكأنّنا بالقرطاجنّي هنا يضيف إلى عمليّة السَّلب، التي ترشح من تراثنا النقدي، حيث كان المتلقّي غائبا عن التأثير في النصّ لا يشارك في إنشاء معانيه، بل يحاول جاهدًا التنقيب عنها واكتشافها. وها نحن نراه يفقد سلطة التحكّم حتى في نوع الاستجابة التي يقابل بها ما يتلقّاه من نصوص.

سيادة المرسِل في الدّارة التواصليّة الأدبيّة: هكذا تتأكّد لدينا سيادة المرسِل في الدّارة التواصليّة الأدبيّة. فالمتحكّم الوحيد في مجريات التأثير والتلقّي، هو الشاعر صاحب المقصديّة[32]. تلك الخصّيصة التي يجعل منها القرطاجنّي جوهرَ الشعر وعمودَه الأساس، حتى إنّه يؤكّد - كما رأينا - أنّها إن انعدمت لم يعُد من الحَقيق أن نسمّي النصّ الخالي منها شعرًا، وإن كان موزونًا مُقفّى كما اشترط النقاد قبله (مثل قدامة بن جعفر في القرن الرابع للهجرة).

التركيز على السّماع شكلًا للتلقّي: حيث كان هذا النوع من التلقّي (الشعريّ) هو مناط الحديث، من خلال الفقرات المستعرضة من كتاب «المنهاج»، وكأنّ بمؤلِّفه يعيش في العصور التي كان أساس

شعريّتها المشافهة. هذه الأخيرة التي تتكرّس سلطتها بفضل مثل هذا التركيز من عالم في مقام القرطاجنّي.

فقد كان من المفروض - فيما نعتقد -، ومن منطق التطوّر التاريخيّ ربما، أن تتغيّر نقاط القوّة في المعادلة الإبداعيّة، وأن يفسح المجال تبعًا لذلك لمركزيّة تلقٍّ جديدة، تتمثّل في «القراءة» التي تأخّر الاعتراف بها في مدوّنة النقد العربي القديم. لكنّ ذلك لم يتحقّق بعدُ، ولو في كتاب كبيرٍ، جامعٍ لكثير ممّا سبق من جهودٍ نقديّة، مثل كتاب (المنهاج).

فاعليّة النفسيّة لمبدأ التّخييل: يحتلّ المتلقّي بوصفه هدفًا لفاعليّة الشعر، مكانةً محوريّة في النظريّة الشعريّة عند حازم القرطاجنّي، الذي أقام نظريّته في التأثير الشعريّ على فاعليّة (التّخييل) النّفسيّة، والتي بناها على أسس من جدليّة العلاقة بين العمل الفني (الشعري) المخيِّل ومتلقّيه (السّامع). إذ يظهر النصّ الشعريّ في إطار هذه العلاقة باعتباره الطّرف المهيمِن، يمارس سطوته على متلقٍّ لا يملك إلاّ أن «يُذعن» لما يريده ذلك النصّ (وصاحبُه) منه.

وهذا استنادًا إلى القاعدة السّيكولوجيّة[33] التي تقول أنّ: «الناس يتّبعون تخيّلاتهم أكثر ممّا يتبعون علمهم وظنّهم»[34]، أي إنَّ المتلقّين السامعين، حسب تلك القاعدة يستجيبون للأقاويل الشعريّة المخيِّلة، بشكل أكبر من استجابتهم وتأثّرهم بالحقائق التي يعتقدون صِدقَها، ممّا يعطي للتّخييل سلطةً لا تضاهيها حتى الحقيقة.

هذا والملاحَظ أخيرا، في لغة النقد الفلسفيّ (من خلال النصوص التي اخترناها من كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء») اعتناؤها

بوضع أسسِ الإحاطة بموضوع الشعر كونه ظاهرة أدبيّة إنسانيّة، من حيث الماهية والتعريف، وقد بدا بجلاءٍ انعكاس اللّغة الفلسفيّة الواصفة عليها، ممّا جعلها تأخذ طابع التنظيرِ الصّرف. وهكذا لا حديث في النقد الفلسفيّ عن موضوع المفاضلة بين الشعراء، تلك «الحكومة» التي انتشرت آثارها في كتب الموازنات والوساطات والأخبار(*). بل نجد هنا نقلا للبحث إلى منطقة أخرى بعيدة عن تلك الأجواء، حيث تحليل الاستجابة النّفسيّة لدى المتلقّي السّامع، والسّعي الحثيث إلى تبيان ما يحدثُه الشعر، والكلام الذي توافرت فيه معايير الإجادة، وشروط خاصّة مثل المحاكاة والتخييل، في القلوب ممّا يعكس مواصفات الانفعال والتأثير(35).

الهوامش

(1) «باقليّ حارّ» هو مقول القول في نداء بائع الفول في الأسواق.

(2) أطلق عليه الجاحظ في «البيان والتبيين»: اللّغز في الجواب. (أورده عبدالعزيز عتيق في كتابه: علم البديع. دار النهضة العربية، 1985م، ط 1، ص 183)، واصطلح عليه البلاغيّون المتأخّرون: القول الموجب. (انظر: المصدر نفسه، ص 184).

(3) الخطيب القزوينيّ: تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، قراءة وكتابة حواشي: الدكتور ياسين الأيّوبي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 2002م، ط 1. ص 196.

(4) د. ماجد محمد الماجد: المتلقي عند عبدالقاهر الجرجاني. منشورات جامعة الملك سعود (المملكة العربية السعودية).

(5) عبدالقاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز. تحقيق عبدالحميد الهنداوي. دار الكتب العالمية. بيروت. ط 1. (2001م). ص 7.

(6) انظر المصدر نفسه ص 15.

(7) انظر: ص 34/33.

(8) يحيلنا هذا إلى الجاحظ ت 255هـ في (البيان والتبيين)، وابن طباطبا ت 322هـ في (عيار الشعر)، وقدامة بن جعفر ت 337هـ في (نقد الشعر)، وغيرهم ممن قال بأنّ الشعر صناعة.

(9) المصدر السابق، ص 34.

(10) حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، لبنان، ط 3، 1986م، ص 63.

(11) محيي الدين صبحي: نظريّة النقد العربيّ وتطوّرها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1984م، ص 25.

(12) انظر: م ن، ص 6.

(13) القرطاجنّي، منهاج البلغاء، ص 71.

(*) من أمثلة التأكيد على عنصر التخييل، ما نجده في كلام القرطاجنّي التالي: «هذه المقدّمات كلّها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة، كان الكلام قولاشعريًّا، لأنّ الشعر لا تعتبر فيه المادّة، بل ما يقع في المادّة من التخييل.» (منهاج البلغاء: ص 83).

ومنه أيضا: «الشعر كلامٌ موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدّمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخييل» (منهاج البلغاء: ص 89).

(14) ألفت كمال الروبي: نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ، 1983م، ط 1، ص 114.

(15) ينظر: زياد صالح الزعبي: المتلقّي عند حازم القرطاجنّي. (مقال) في مجلّة الجامعة الإسلامية، 2001م، العدد 1، المجلد 9، ص 346.

(16) مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، ص 155.

(17) منهاج البلغاء، ص 71.

(*) نقف على معياريّ (الوزن والقافية) على سبيل المثال في تعريف ابن طباطبا للشعر، وهو ما يمكن قراءته بوضوح في كتابه. (انظر: عيار الشعر، ص 9). ونقرأ تعريفًا قريبًا منه في التركيز على المعيارين المذكورين، وهو لقدامة بن جعفر 337هـ، حيث يقول إنّ الشعر: «قولٌ موزون مقفّى يدلّ على معنى.» (انظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينيّة، 1879م، ط 1، ص 3).

(*) تُبرز هذه الخصّيصةُ التي يؤكّد عليها القرطاجنّي مكانةَ المتلقّي في الخطاب النقديّ الفلسفيّ والعربيّ عمومًا، فعلى الرغم من كلّ الكلام الذي دار حوله، وعلى الرغم من حثّ كلٍّ من الشعراء والمترسّلين والخطباء، على الاهتمام به ووَضعه نُصب الأعين أثناء النّظم والتأليف، ممّا يُشير إلى أهميته الكبيرة، إلاّ أنّه لا يتحكّم حتى في نوع الاستجابة والتأثّر الذي يقع بين جوانحه باعتباره ناتجاً لتلقّيه لتلك النصوص التي ترد عليه. وهو الأمر الذي يثير حقًّا الكثير من التساؤلات في مدونة النقد العربي القديم.

(18) من (وَزَع) بمعنى: كفّ. و(الوزَع) هو كفّ النفس عن هواها.

(19) منهاج البلغاء، ص 72.

(20) تُذعِنُ: من (أذعنَ) للأمر، أي خضع له وانقاد لمقتضاه. كما تعني الكلمة الإقرار والمطاوعة والطّاعة (مع الاستكراه أو بدونه)

(21) منهاج البلغاء، ص 85.

(*) يركّز حازم القرطاجنّي على طريقة السّماع باعتباره قناة للتلقّي، ولا نلاحظ اهتمامًا منه بالقراءة، وهذا على الرّغم من كونها منتشرة في عصره نسبيًا، إذا ما قارنّاه مع العصور السابقة. وهو ما سنقف عليه مرّات أُخر من خلال المقبوسات المختارة من كتابه.

(22) م ن، ص 89.

(23) ألفت كمال الروبي: نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، م س، ص 113-114.

(24) تنطّى عن الشيء: أي ابتعد عنه، ونفر منه.

(25) منهاج البلغاء، ص 117.

(26) محيي الدين صبحي: نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، م س، ص 20.

(27) منهاج البلغاء، ص 118.

(28) اجتلاء: من (اجتلى) الشيء، أي نظر إليه. والأمر الجليّ نقيض الخفيّ.

(29) الحنتم: الخزف الأسود، الذي لا يشفّ بالتالي عمّا بداخله، وتعني الكلمة: وعاء للسوائل في جانبه قناة للشرب منها.

(30) المنهاج، ص 118. S

(*) لا زلنا مع اللقاء المباشر الذي يجلس فيه صاحب النصّ الأدبيّ قبالة سامعه ومتلقّيه. ولازلنا إذن مع المشافهة والسماع، وما يفترضه هذا النوع من التلقّي من شروط

وظروف. حيث لم يبتعد طرفا العمليّة الإبداعيّة بعدُ عن بعضهما البعض، وكأنّ في ذلك نهاية لأحدهما على حساب الآخر. أو ربّما إقلال من مكانته ودوره. لهذا كلّه لم يتغيّر مؤشّر النجاح والإجادة، وإنّما بقي مرئيًّا مشاهدًا من قبل الأديب (الشاعر) حيث يمكن أن يسترشد به في دروب الإلقاء والإنشاد، وذلك من خلال متابعته لاهتزاز المتلقّي وميلان عطفِه.

(31) نوال إبراهيم: طبيعة الشعر عند حازم القرطاجنّي. (مقال) في مجلة «فصول»، م6، ع 1، 1985م.

(32) انظر في الموضوع مقال: نظريّة قراءة الأدب وتأويله، من المقصديّة إلى المحصّلة. لـ حميد لحمداني. مجلّة علامات (المغربيّة)، ع 26، 2006م.

(33) انظر: زياد صالح الزعبي: (مقال) المتلقّي عند حازم القرطاجنّي، م س، ص 339.

(34) ابن سينا: فنّ الشّعر، ص 162. (أورده: زياد صالح الزعبي، م ن، ص 339).

(*) مثل كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني 392هـ، وكتاب «الموازنة بين أبي تمام والبحتري» للآمدي 370هـ، وكتاب «أخبار أبي تمّام» لأبي بكر الصولي 335هـ.

(35) انظر: عبدالسلام محمد رشيد: لغة النقد العربيّ القديم، ص 145.

العلامة، المفهوم، التصور، والأبعاد

غصاب منصور الصقر(*)

مقدمــة:

إنَّ البحث في مفهوم العلامة قديم قدم التفكير الإنساني في هذا الوجود؛ لأنَّه بحث في معرفة الأشياء وأسرار دلالاتها؛ لذا فإنَّ النظريات الخاصة بالعلامة ولدت ضمن سياقات فلسفية وعقدية بالغة التنوع والاختلاف؛ إذ إنَّ العلامة - بحسب تشالرز ساندرس بورس (Charles S. Peirce 1839- 1914) - هي الأساس الذي يقوم عليه كل تفكير وكل بحث، وأنَّ حياة الفكر والعلم هي الحياة الكامنة فيها[1]، وهي - أيضًا في نظر فرديناند دو سوسير (Ferdinand de Saussure 1839- 1913) - أساس اللسانيات[2]. تعود جذور استخدام هذا المصطلح إلى أزمنة الإغريق، وفلسفات العصور الوسطى؛ إذ اشتق - بحسب اعتقاد المؤرخين - من الكلمة الإغريقية (Semeion)، أي سمة مميزة، وأثر، وقرينة، ودليل، وبصمة[3]. سنتناول في هذا البحث مفهوم العلامة، وتصوراتها اللسانية، والمنطقية، والسلوكية، وأبعادها، والأصناف التي تتضمنها.

(*) دكتوراه في اللسانيات من جامعة السلطان قابوس.

1 – مفهوم العلامة:

العلامة في اللغة هي السمة، والأمارة، والإشارة[4]. وفي اللاتينية (Signim) هي تمثال، ودليل، وسمة، وعرض. وعرفها جون لوك (John Locke 1632- 1704): بأنها علاقة إحالة. وبصفة أشد خصوصية، فهي علاقة إحالة يحققها حدث مدرك كما ذهب إلى ذلك القديس أوغسطين (Augustinus 354- 430)، فالعلامة في نظره شيء يوفّر للفكر من ذاته، زيادة على ما تتلقفه الحواس شيئًا آخر[5]. وفي المعجم الإنجليزي أوكسفورد (Oxford) حدث أو فعل أو ظاهرة، أو إمكان حدوثه في المستقبل، وهي مرادفة للإشارة[6]. وبشكل عام، فهي شيء مدرك يمكننا أن نستنتج منه توقعات وإشارات خاصة بشيء آخر غائب مرتبط به، من نحو آثار مرض ما بادية على محيّا مريض[7]. وهذا المفهوم اللغوي للعلامة لا يختلف عن المفهوم الذي يقدمه قاموس الفلسفة «أباغنانو» (Dictionnaire de philosophie d-abbogma)؛ إذ يعرفها بأنّها كل شيء أو حدث يحيل على شيء ما أو حدث ما، ولقد تبنت الفلسفات القديمة والحديثة هذا التعريف[8].

وتختلف طبيعة العلامة وعناصرها باختلاف وجهات نظر واضعيها، ووفقًا لما يقتضيه تصورهم لوظائف هذه العناصر، وطبيعة العلاقة التي تربط بينها.

2 – تصورات العلامة:

2-1 التصور اللساني:

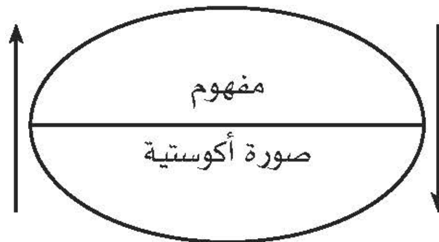
2-1-1 فرديناند دو سوسير (1839- 1913) Ferdinand de Saussure:

اللغة – بحسب دو سوسير – نظام من العلامات تعبّر عن الأفكار، ومن هذه الناحية فهي تشبه الكتابة وأبجدية الصم والبكم، والطقوس

الـرمـزيـة، والأشـكـال، وضـروب المجاملة والاحـتـرام، والإشـارات العسكرية...إلخ، إلا أنّها أهم هذه الأنظمة جميعًا[9].

لقد ألحَّ دو سوسير على أهمية تصوّر علم شديد العمومية يدرس حياة العلامات في صلب الحياة الاجتماعية، وهـو يشكّل جـزءًا من علم النفس الاجتماعي، ومن ثمَّ جزءًا من علم النفس العام. ويمكن أن يُطلق عليه اسم السيميولوجيا (Semiology). وسيمكننا هذا العلم من معرفة مكونات العلامات والقوانين التي تسيّرها. ويرى دو سوسير أنَّ اللسانيات ما هي إلا جزء من هذا العلم العام. وأنَّ قوانينه ستكون صالحة للتطبيق عليها، وستجد اللسانيات نفسها ملحقة بهذا الميدان المحدد المعالم والمضبوط ضمن مجموع الوقائع الإنسانية[10].

والعلامة اللسانية - في تصور دو سوسير - لا تجمع بين شيء واسم، بل بين مفهوم وصورة أكوستية، وهـذه الأخيرة لا يقصد بها الصوت المادي البحت (الناحية الفيزيائية)، ولكنها الأثـر النفسي له (الناحية السيكولوجية)، أو بعبارة أخـرى، التمثل الذي تنقله لنا حواسنا للصوت؛ وعليه فإنَّ الصورة الأكوستية هي صورة حسية، وإنَّ الطرف الثاني من العلاقة الارتباطية (المفهوم) هو على العموم من طبيعة مجردة. فالعلامة اللسانية هي وحـدة نفسية مزدوجة تتكون من الدال (Signifier) والمدلول (Signified)، يمكن التعبير عنها في الرسم الآتي[11]:



وطبيعة العلاقة التي تجمع بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية[12] (Arbitrariness) بمعنى أنه لا توجد علاقة عقلية طبيعية تبرر ارتباط الدال بالمدلول. وخير ما يمثل ذلك ما يفهم من تصور (أخت) الذي لا يربطه أي صلة مع الأصوات المتعاقبة (أ، خ، ت) التي تشكّل داله. فهذا التصور يمكن التعبير عنه بأصوات تعاقبية أخرى، فلا شيء يمنع من إسناد هذه المتعاقبة الصوتية إلى ذاك الصوت إلا قوة العرف. وينسحب ذلك على بقية العلامات، ما عدا الأصوات الطبيعية، وعلامات التعجب فعلاقتها طبيعية[13]. ويُلحظ أنَّ مبدأ اعتباطية العلامة - بحسب تصور دو سوسير- ينسحب على جميع العلامات سواء أكانت لسانية أم غير لسانية، لأنَّ السيميائيات تدرس العلامات جميعها، وما العلامات اللسانية إلا جزء منها، وإن كانت أرقاها، وسوف تعتمد عليها العلامات غير اللسانية في مبادئها ومفاهيمها، حتى تتوصل الدراسات السيميائية إلى قوانين عامة، عندئذ ستُطبّق هذه القوانين على اللسانيات.

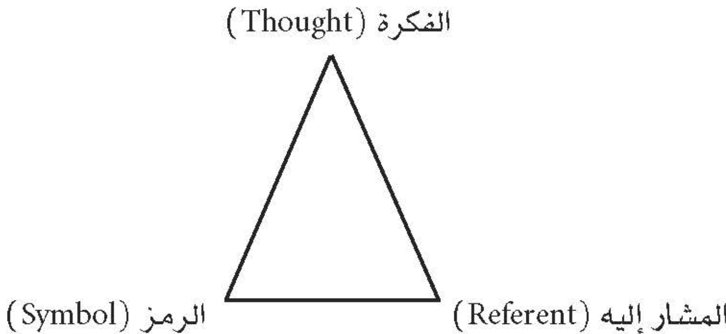
وعليه فإنَّ دو سوسير قد قصر العلامة على وجهين هما الدال والمدلول، واستبعد عنصرًا مهمًا يكاد يتفق معظم الدارسين - كما سنلاحظ فيما يأتي - على ضرورة وجوده كعنصر ثالث للعلامة؛ لكي تحافظ اللسانيات على علميتها التي تعد - بحسبه - شكلانية، أي ليست مادية.

وقد لقيت نظرية سوسير نقدًا ممن جاؤوا بعده من نحو بارت (Roland Barth 1915-1980)، وبنفنست (Benveniste 1902-1976)، وأوجدين (Ogden 1889-1957) وريتشاردز (Richards 1893-1979). فبارت وجّه الانتقاد على الجانب النفسي الذي حدد العلاقة بين الدال

والمدلول السوسيريين واتحادهما في دماغ الإنسان من خلال الإيحاء النفسي، كما عارض تصوره عندما جعل اللسانيات تنضوي تحت لواء السيميائيات، ليعمد إلى قلب طرفي المعادلة فيجعل السيميائيات أصلاً واللسانيات فرعًا منها[14].

أما بنفنست الذي انتقد مبدأ اعتباطية العلامة لدى دو سوسير، فإنَّه يرى أنَّ هذا المبدأ يقع بين العلامة كاملة (الدال والمدلول) والشيء الذي تعينه، وليس بين الدال والمدلول، وخصوصًا أنَّهما من طبيعة نفسية (الصورة الأكوستية والمفهوم) يتلازمان في الأذهان ماهية وجوهرًا[15]؛ وبهذا تكون العلاقة بين الدال والمدلول لدى بنفنست ضرورية وليست اعتباطية، وبين العلامة والشيء الذي تعينه اعتباطية عرفية.

واعترض أوجدن وريتشاردز - كذلك - على العلاقة القائمة بين الدال والمدلول دون التجاوز إلى الشيء الذي تشير إليه العلامة؛ إذ اختصرا العلاقة التي تربط بين الأشياء والأفكار والكلمات في شكل المثلث الآتي:

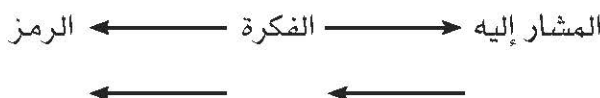


فهما يستخدمان مصطلح (العلامة) مرادفًا لمصطلح (الرمز)، الذي يقابل عند دو سوسير الدال، والفكرة تقابل عنده المدلول ، أما المشار إليه فإنه غير موجود لديه؛ وبهذا يكون أوجدن وريتشاردز قد ربطا العلامة بعالم الواقع الخارجي.

لقد ناقش أوجدن وريتشاردز في كتابهما[16] طبيعة العلاقة التي تربط بين العناصر الموجودة على أطراف المثلث. فالرمز يسجل الفكرة ويوجهها من جهة، ويسجل الأحداث وينقل الحقائق من جهة ثانية. فهما يفرقان بين قاعدة المثلث التي تمثل العلاقة بين الرمز والمشار إليه، وبين جانبي المثلث اللذين يمثلان العلاقة بين الرمز والفكرة، والفكرة والمشار إليه. فالعلاقة بين الرمز والفكرة علاقة عليّة، أي أنَّ الفكرة هي العلة في وجود الرمز. وهنا نجد بعض التشابه مع ما يقوله دو سوسير عن العلاقة التي تربط الدال بالمدلول؛ إذ يرى دو سوسير أنَّ المدلول يثير في الذهن الدال، بينما أوجدن وريتشاردز يدخلان اعتبارات أخرى - قد تكون مستوحاة من الفلسفة السلوكية - في عملية الربط بين الرمز والفكرة، فما يكمن وراء استدعاء الرمز - عندهما - ليس الفكرة فحسب، بل مجموعة من العلل بعضها ذهني وبعضها الآخر سلوكي اجتماعي، فالقوى الاجتماعية تلعب دورًا هامًا في إقامة العلاقة بين الفكرة والرمز، ومن هذه القوى الاجتماعية الأثر الذي يحدث عند الآخرين، أو الموقف الشخصي من الأمور[17].

فإذا كانت هذه الاعتبارات السلوكية هي الدافع على ربط فكرة ما برمز معين، فإنَّ العلاقة العكسية - أي المسار من الرمز إلى الفكرة - تنطوي - كذلك - على الاعتبارات السلوكية نفسها، أي أنَّ الرمز يستدعي فكرة معينة كما يتسبب في ردود فعل سلوكية؛ وبهذا يكون

أوجدن وريتشاردز قد أدخلا تعليلًا اجتماعيًا في ربط الرمز بالفكرة في الذهن، كما أدخلا - أيضًا - الشيء الواقع في العالم الخارجي، ودوره في استدعاء الفكرة. وإذا ما نظرنا إلى العلاقة الرابطة بين المشار إليه والفكرة، فإننا نجد أنَّ العلاقة عليّة، أي أنَّ الفكرة تتولد من فعل المشار إليه، وتكون العلاقة مباشرة إذا تمّ اختبار المشار إليه اختبارًا حسيًّا، وذلك إن كان الشيء واقعًا ضمن محيط الخبرة الحسية للمتكلم أو المخاطب، أما إذا غاب هذا الشيء من محيط الخبرة الحسية فعندئذ ستكون العلاقة غير مباشرة وتتم من خلال العلاقات الوسيطة. وعندما تكون العلاقتان اللتان تربطان بين المشار إليه والفكرة، والفكرة والرمز علاقتين عليّتين أي أنَّ الطرف الأول هو العلة في وجود الطرف الثاني فإنَّ العلاقة بين الرمز والمشار إليه علاقة غير معللة وغير مباشرة ولاتتم إلا من خلال طرفي المثلث أي[18]:



لقد وجد أوجدن وريتشاردز في علاقة العلامة بالواقع الخارجي الإشكالية الجوهرية الكامنة وراء استخدام الرمز (العلامة)، فالرمز لا يحل محل الأشياء إلا من خلال ترجمتها إلى أفكار[19].

2-1-2- **لويس هيلمسلف** (Louis Hjelmslev 1899-1965):

اقترح لويس هيلمسلف بالتعاون مع هانز جورج ألدل (Hans Jorgen Uldall 1907-1957) نظرية شكلانية (Formalistic) لدراسة اللغة في الثلاثينات عرفت بالغلوماستكية (Glossematics)، على أساس أنَّ اللغة (شكل) أكثر من كونها (مادة).

ويتفق هيلمسلف في هذا الإطار مع دو سوسير، إلا أنّه وسّع فهم دو سوسير لطريقة عمل العلامات عندما اقترح بعدًا ثالثًا للعلامة. فالعلامة - بحسبه - لا تشتمل على علاقة ذاتية بين الدال والمدلول فحسب، بل تشتمل - كذلك - على علاقة مع عالم الواقع الخارجي. ولم يكتف بذلك بل تعداه إلى جعل اللغة ترتقي إلى مستوى النظام الذي يحكم إنتاج العلامات كلها، ويوصف من خلال اللسانيات وحدها[20]. فلسانيته ذات طابع تداولي (Pragmatic)، هدفه منها وضع نظرية عامة للعلامات التداولية لأجل إنجاز لغة عليا (Meta Language) للترجمة الآلية، وقد حاول جاهدًا إيجاد نحو منطقي، ومن ثم إيجاد معالجة علمية للغة، تكون دقيقة وواضحة[21].

تتكون العلامة عند هيلمسلف من جزأين، هما: التعبير (Expression) (الدال)، الذي يشكل جانب اللغة الخارجي (الغلاف الصوتي، أو الخطي، أو الحركي). والمحتوى (Content) (المدلول)، فهو يوحي بعالم الفكرة التي تتضمنها اللغة تعبيرًا. فكل جزء منهما يحتوي على شريحتين (Strata) هما: الشكل (Form)، والمادة (Substance)؛ ولهذا فإنّ شكل التعبير (Expression- form) يتكون من القواعد الاستبدالية والتركيبية، ويقصد به الدال، ويهتم بدراسته علم وظائف الأصوات اللغوية (Phonology). وتتكون مادة التعبير (Expression- substance) من المادة الصوتية المنطوقة غير الوظيفية، ويهتم بدراستها علم الأصوات (phonetics). أما شكل المحتوى (Content- form)، فهو التنظيم الشكلي (البنية المعجمية والتركيبية) فيما بين المدلولات بوساطة حضور العلامة أو غيابها، وهو تقريبًا ما أشار إليه دو سوسير بلفظ المدلول. أما مادة المحتوى

(Content - substance)، فهي مثلًا المظاهر العاطفية والأيديولوجية، أو فقط المعنوية للمدلول أي معناه (الإيجابي)، و تمثلها الأفكار، أي الواقع الخارجي كما هو قبل أن تتناوله اللغة بالبناء و التنظيم(22).

ويرى بارت أنَّه من الصعوبة بمكان إدراك هذه الفكرة الأخيرة (المعقدة) والدقيقة؛ بسبب أنّه يستحيل علينا - عندما يتعلق الأمر باللغة البشرية - أن نفصل المدلولات عن الدوال؛ لكن - ولهذا السبب بالذات - يصبح التفريع إلى شكل/ مادة نافعًا مرة أخرى وسهل الاستعمال في علم العلامات وذلك في الحالات الآتية:

1. عندما نكون بصدد نظام صارت مدلولاته مضامين في مضمون آخر غير مضمون النظام الخاص بهذه المدلولات، مثل تقليعة الأزياء المكتوبة.
2. عندما نكون بصدد نظام من الأشياء يحتوي على مضمون غير دال بشكل مباشر ووظيفي، بل تكون في بعض الأحيان نافعة - فقط - مثل أكلة ما تصلح للدلالة على وضعية ما ولكنها تغذّي أيضًا(23).

يهدف هيلمسلف من نظريته الغلوماستكية إلى دراسة اللغة دراسة علمية في ضوء العلوم الدقيقة، مثل الرياضيات. وتتضح الخطوات العريضة لهذه النظرية فيما يأتي:

1. النزعة المضاضة للميتافيزيقا: التي ترى أنَّ الجمل الميتافيزيقية غير خاطئة، بل خالية من المعنى، وأنَّ تشابه هذه الجمل بتراكيب الجمل غير الميتافيزيقية ما هو إلا أحبولة دلالية (Semantic Snare).
2. المبدأ التجريبي: لقد كان معنى الجملة في البداية يحدد بطريقة تجريبية تحقيقية، الأمر الذي أدى إلى تناقضات عديدة أدت

بالوظيفيين المنطقيين إلى أن يتبنوا موقفًا ضعيفًا؛ إذ يقول: إنَّ العلم ينبغي أن يشمل كل الوقائع التجريبية الممكنة بوساطة الاستدلال المنطقي، انطلاقًا بأقل عدد ممكن من المسلمات.

3. التركيز على وصف الشكل (التركيب): لأنَّ وصف المادة (المضمون) يتناول أشياء لا يمكن ملاحظتها، أو الإبلاغ عنها بطريقة غير مباشرة، على نحو إدراك الألوان، وفي هذه الحالة يكون وصف العلاقات بين الظواهر أكثر ملاءمة.

4. تحويل اللغة العلمية إلى علم الجبر (Algebra): ينبغي أن يُقصى استعمال التراكيب الخاصة بالجمل الميتافيزيقية كلها من الخطاب العلمي، كما ينبغي أن تكون العبارات دون غموض أو تناقض. فهذه النظرية نظرية تحليلية استنباطية تدرس اللغة على أنّها شكل لا مادة، وأنّها حالة خاصة من النظام السيميائي. فهي تتخذ من النص موضوعًا للدراسة؛ لأنّه حسب هيلمسلف مجموعة من الاستنتاجات المفصلة من المحتوى (الخطاب أو الحدث)، والمتجسدة في قضايا خاضعة لمتطلبات المنطق الشكلي. وجدير بالذكر، أنَّ هيلمسلف قد استعمل النص كمرادف للمعطيات اللغوية (Data) أحيانًا، وللدلالة على بعض حروف الجر أحيانًا أخرى[24].

وعليه فقد اعتمدت مناهج علمية رياضية، جمعت بين مبادئ النحو التقليدي، ومظاهر النظرية اللسانية الحديثة، وبين مسلمات المنطق الشكلي، والأسس المعرفية العامة. ويتجلى ذلك في اعتماد الجبر والرياضيات بشكل مبالغ فيه، مما جعل هذه النظرية عرضة لانتقادات مجموعة من الباحثين الذين عدوا هذه النظرية أساءت إلى اللسانيات أكثر مما أفادتها؛ وذلك لاستعمالها عدة رموز ليست لها أي قيمة علمية[25].

ومن الذين وجهوا سهام نقدهم لها فيرث (Firth1890-1960) الذي رأى أنّها نظرية مجردة، ونظرية منطقية رياضية، وأنَّ صاحبها قد غالى في المبادئ التي نادى بها دو سوسير في التخريج والتأويل والاستنباط والتطبيق مغالاة لا توحي بها كتابات دو سوسير. ولنتيجة صعوبتها وطبيعة مصطلحاتها ورموزها غير المتجانسة لم تطبق بشكل كامل على لغة من اللغات؛ لذا من الخير أن تعد هذه النظرية فرعًا من (الرياضيات) الخالصة[26].

وعلى الرغم من المآخذ التي أخذت على هذه النظرية فإنَّ التطورات الراهنة للسيميائية الأوروبية تسلّم بأنَّ المفاهيم الهيلمسلفية تمثل القاعدة الإبستمولوجية للنظرية السيميائية، وتمثل بشكل عام أنموذجًا مرجعيًا لكل العلوم الاجتماعية[27].

عُدَّ التصور الذي بلوره دو سوسير - كما مرَّ معنا - بداية طريق عند اللسانيين الآخرين أمثال أوجدن وريتشارد وبنفنست وهيلمسلف وغيرهم، الذين انتقدوه في موضوع اعتباطية العلامة، وفي موضوع اقتصار العلامة على الدال والمدلول؛ إذ أضافوا إليها عنصرًا ثالثًا مهمًا ألا وهو المرجع.

وفي الوقت نفسه، الذي كان يشتغل فيه دو سوسير على نظرية العلامة - عندما ثار على المقاربات السطحية التي كانت تقوم بها الفيلولوجيا (Comparative philology) -، وفي وجهة أخرى من العالم وبالتحديد في الولايات المتحدة الأمريكية، كان تشارلز ساندرز بورس يفكر في موضوع العلامة من وجهة نظر مغايرة تمامًا عن وجهة نظر دو سوسير ذي القاعدة اللسانية؛ إذ بنى بورس نظريته على أسس فلسفية ومنطقية عميقة تنظر إلى العلامة من منطلق رياضي منطقي ظاهراتي ذي بعد ثلاثي. في هذا المحور سنسعى إلى تقديم نظرية بورس من

خلال بسط المرجعية الإبستمولوجية التي تنطلق منها فلسفته ذات الأسس المقولية الثلاثة، ومن خلال العمل كذلك على تقديم تصوره لمفهوم العلامة وأبعادها وأصنافها على نحو ما سيأتي في الجزء القادم من هذا البحث.

2-2 التصور المنطقي:

2-2-1 تشارلز ساندرز بورس (Charles S. Peirce 1839- 1914):

يعد بورس من أهم مؤسسي السيميائيات الحديثة، وحظيت العلامة عنده بكل اهتماماته وانشغالاته؛ لأنه كان يسعى لبناء نظرية سيميائية، فلم تكن العلامة عنده دليلًا لسانيًا فحسب، بل أصبحت أنموذجًا لكل نشاط دلالي[28]. ويختلف بورس في مفهومه للعلامة عن دو سوسير في أنّه وسّع نطاق فاعلية العلامة خارج نطاق اللسانيات، فعندما حصر دو سوسير تعريفه للعلامة داخل حلقة الكلام أعطى بورس تعريفًا للعلامة أشمل وأكثر عمومية؛ إذ قدّم تصنيفًا مفصلًا لأنواع العلامات المختلفة بحيث أرسى علمًا متكاملًا للعلامات. وقد أثّر تفكير بورس حول العلامة تأثيرًا واسعًا في البحوث السيميائية اللاحقة، وأصبح ركيزة أساسية ينطلق منها الدرس المنهجي للعلامة في المجالات جميعها[29].

يمكننا تقسيم كتابات بورس حول العلامة إلى ثلاث مراحل[30]:

1 - المرحلة الكانطية (1851-1870م): ارتبطت نظرية العلامات فيها بمراجعة للمقولات الكانطية ضمن سياق المنطق الأرسطي الثنائي (Bivalent) أو الزوجي (Dyadique) بشكل أدق.

2 - المرحلة المنطقية (1870-1887م): وفيها اقترح بورس، لكي يعوض المنطق الأرسطي، منطق العلامات الذي سيكون الأساس والضامن للتطور الثلاثي عن المقولات والعلامات.

3 - المرحلة السيميائية (1887-1914م): طوّر بورس فيها نظريته الجديدة للعلامات من خلال العلاقة مع نظريته الجديدة للمقولات.

1-1-2-2 **المقولات الظاهراتية**[31] (Phenomenology/ Phaneroscopy):

يعرّف بورس الظاهراتية (الفانيروسكوبيا/ الفينومولوجيا) بأنَّها وصف للفانيرون (Phaneron). والفانيرون هو كل شيء حاضر في الذهن في كل زمان ومكان، كيفما كان معناه، ومهما كان تصورنا له، سواء أكان حقيقيًا أم غير ذلك[32]. فمصطلح الفانيروسكوبيا هو العلم الذي يلاحظ الفانيرونات (الظواهر) ملاحظة مباشرة ثم يعمّم ملاحظاتها؛ بقصد اكتشاف كثير من الأقسام الكبرى للفانيرونات، ووصف سمات كل قسم منها؛ إذ إنها تعمل مجتمعة، ولا يمكن عزل أي واحدة منها؛ لأنَّها لا بد أن تكون متحدة، وأنَّ سماتها ليست مختلفة تمامًا، ويؤكد هذا العلم - كذلك - على كلية المقولات الكبرى للفانيرون التي تُختصر في لائحة قصيرة جدًا، ثم يأتي أخيرًا العمل الدقيق الذي يتلخص في تعداد الأقسام الصغرى لهذه المقولات[33].

توصلت فلسفة بورس إلى أنَّه لا توجد إلا ثلاث مقولات جوهرية للتمثيل أو الدلالات المفتوحة، وأنَّ المنطق والمنهج العلمي هما اللذان يشكلان ركيزة هذه المقولات، التي تعود مرجعيتها إلى المنطق الأرسطي والكانطي والفلسفة الديكارتية. فكانت الدعوى المهمة في نظرية بورس السيميائية تتمثل في أنَّ التركيب يجمع بين شيئين مختلفين في وحدة[34]. وحسب البروتوكول الرياضي الذي تتكئ عليه نظرية بورس فإنَّ أي نظام لا يمكنه ولا ينبغي له أن يكون إلا ثلاثيًا. فلا وجود للواحد بلا حدود، فبعد هذه الحدود يوجد الثاني الذي يؤخذ بوصفه مسبوقًا بالأول. ومن ناحية أخرى، لا يمكن تغيير ثالث أصيل

بتغيير الزوج دون إدخال عنصر آخر تختلف طبيعته عن طبيعة الواحد أو الزوج[35]. فالواحد والاثنان والثلاثة هي أعداد كافية من الناحية التداولية، وضرورية من الناحية المنطقية؛ لأجل إنتاج علاقات لا متناهية. ويتماز البروتوكول الرياضي – الذي هو ذو طبيعة اختزالية – بميزة الاقتصاد التي تمكنه من رد أي عدد يزيد عن ثلاثة إلى علاقة ثلاثية؛ وعليه فإنَّ بورس سيعتمد عليه في نظرية المقولات التي ترتبط بخصائص الوجود ومراتبه وفق ظواهر تتفق معها[36]. ومراتب الوجود هي: الأولانية (Firstness)، والثانيانية (Secondness)، والثالثانية[37] (Thirdness).

2-3-1-1-1 **ثلاثية مراتب الوجود** (**الأولانية، الثانيانية، الثالثانية**):

2-2-1-1-1-1 **الأولانية** (Firstness):

هي أول مرتبة من مراتب الوجود تُعنى بضم (احتواء) صفات الظواهر[38] (Phenomena) من نحو الحمرة، أو الملوحة، أو الشعور بالألم أو الحزن أو الفرح[39]، بغض النظر عن تحققها زمانيًا ومكانيًا، أو بوصفها مدركة إدراكًا حسيًا أو متذكرة؛ ولذا فهي تحقق كل ما من شأنه أن يوجد بحد ذاته، دون إحالته على شيء آخر[40]. فالأولانية هي رتبة الإحساس أو بشكل أدق ما قبل الإحساس، والمعيش غير المفكر فيه، وغير المحسوس كمعيش[41]. ويطلق بورس عليها (الأفكار) (Idea)، أو الإمكانات (Possibility) ويشترط في هذه الأفكار والإمكانات أن تكون غامضة[42].

إنَّ هذا التصور – لدى بورس – يسير في الاتجاه من المجرد إلى المحسوس؛ ولهذا فالأولانية لم تُجرَّد من بعدها المادي الذي لا تستقيم الدلالة بدونه. ونجده – في النظر إلى هذه الرتبة – يجاري فلسفة كانط

الخالصة على أنَّها نمط من «الوجود في ذاته» الذي لا يعيّن شيئًا ولا يستتبعه أي شيء؛ لذا سنحتاج إلى جهد تجريدي كانطي غير قليل كي نستوعب وجودها الذري أو إمكانها الخالص. فإذا أخذنا الأمثلة التي ساقها بورس بخصوص هذه الرتبة من الوجود فإننا نجد بأنها عبارة عن إمكانات كيفية وإيجابية (موجبة) موجودة في ذاتها غير متجسدة - كما ذكرنا سالفًا -، وتعبّر عن طبيعتها الواحدية[43].

وبالمقابل، فإنها تمتلك قدرة تجعلها قابلة للتجسيد أو غير قابلة للتحيين[44]. فهناك نوعان من الكيفية: كيفية شاملة، وكيفية فردية. فالأولى هي الإمكان وليس التحقق الفعلي، والثانية هي التفرد والمباشرة والعينية[45]. أما الإمكانات المنطقية، فما هي إلا كيانات تصورية لاتكون إمكانًا إلا في علاقتها بالثانيانية. وهذا يدل على أنَّ وجودها غير مرتهن بذاتها[46]؛ لكن جون ديوي يرى أنَّ المقصود بذلك القدرة أو الإمكانات المادية وليست الإمكانات المنطقية. وقد اعترض - في أكثر من مرة - على الاسميين في تصورهم لـ «كل» الذي يرونه شيئًا ما، بينما أجزاؤه لا تكون شيئًا البتة، وإن كانت أساسية له. لكنه كان أكثر وضوحًا في موضع آخر؛ عندما رأى بأنَّ «الكيفية» ما هي إلا شيء ما من طبيعة الوعي؛ وعليه فهي وعي نائم وليس متيقظًا. وبالنتيجة، يمكننا الاعتقاد بأنَّ «كيفية» بورس هي كيان من نوع معين[47]؛ وعليه فالأولانية هي رتبة الإحساس أو الشعور.

3-1-1-1-2-2 **الثانيانية** (Secondness):

إنَّ هذه الرتبة هي حال وجود ما يوجد بحد ذاته، بالنسبة إلى موجود ثان، لكن دون اعتبار موجود ثالث. وهي تشكل رتبة الوقائع المجسدة أو الوجود؛ إذ إنَّ وجود شيء ما أو حدث ما لا يمكن التحقق منه إلا من خلال تفاعله مع شيء آخر[48].

وهي دليل آخر على القطيعة التي أحدثها بورس مع الاسميين[49] عندما انطلق من مقولته التي ترى أنَّ العالم الخارجي للوقائع المجسدة موجود بشكل مستقل عنّا، وعن فكرنا الذي لا نحتاج إليه لكي نضمن وجود هذا العالم[50]. ونقل بورس رتبة هذا الوجود من مقام التمثل إلى مقام الظاهرة كونها معطى بشكل مباشر، ودالة على طبيعة التضاد والصراع في عالم الموجودات، التي تفرض علينا الانتباه إليها بوصفها ذات جانب مادي قابل للتحيين، وذلك ضمن شروط مكانية وزمانية معينة. ولا تحتاج إلى جهد كبير من التجريد حتى نحيط بها كما هو الحال في الأولانية[51].

لقد لخّص بورس سمات الثانيانية بقوله: «إنّها الموجود الفردي الذي لا ينطوي وجوده على أي قدر من العمومية (Generality)، وإنّها الفردي الممكن غير الضروري (Contingent)؛ إذ إنَّ الضرورة فيها غير مشروطة، لأنها قوة بدون قانون. وهي مجموع نتائجها التي هي تأثيراتها علينا». وعليه فإنَّ موضوعها هو الجوهر الفيزيقي أو المادي أو الجسم وليس العقل[52]. إنَّ كل ما يكون في الوجود - تأسيسًا على قانون الفعل ورد الفعل - يتجسد في عالم التجارب المحدد، وأنَّ الأفعال التي تترتب عن ذلك يلزمها نشاط دينامي[53]. فالثاني (Second) هو شيء ميت خارجي، ولا يمكنه الوجود بدون الأول، فهو المطلق الأخير؛ إذ يتواجد في الوقائع بصفته (غيريًا وعلاقة ووجوبًا وأثـرًا وتعلقًا واستقلالية ونفيًا وورودًا وواقعًا ونتيجة). وأنَّ أي شيء لا يمكنه أن يكون غيريًا أومستقلًا أو سالبًا من غير أول يكون هذا الشيء له غيريًا ومستقلًا وسالبًا. ويمكننا العثور على الثانيانية في الورود[54] (Occurrences). وبناء على فكرة التضاد والتقابل، فإنَّ الطبيعة الثنائية تبدو سمة من

سمات الوجود التي تعبر عن وجودها كونها تضادًا - على الدوام - لأشياء أخرى. والثانيانية هي عالم الموضوعات (Object) المرتبطة بالوقائع. إنَّ الموجودات الفردية الممكنة - التي تتصف بالعمومية - تسعى إلى البحث عن منزلتها داخل النظام الكوني العام؛ ولهذا نجد أنَّ هذه الرتبة من الوجود ليس لها استقلالية بذاتها، ولا ضرورة لها، فهي متعلقة بالأولانية بحسب نظرية بورس التي تؤمن بفكرة اتصال الكون(55)؛ وبهذا تكون الثانيانية رتبة الوجود والتحقق.

2-2-1-1-1-3 **الثالثانية** (Thirdness):

هي «حال وجود ما يوجد بحد ذاته، من حيث إنَّه يوقع نسبة بين ثان وثالث»(56). تحتوي هذه الرتبة - بحسب ما يسميه بورس - على (القوانين) (The Laws) حينما نتأملها من الخارج فقط، لكن حينما نرى وجهي درعًا ما، فإننا نسميها (الأفكار) (Thought). فهذه الأفكار ليست حقائق ولا صفات؛ لأنَّ الصفة لا تتحقق، فهي أبدية، وفي المقابل فإنَّ الفكرة - التي تنقل إلينا عن طريق حواسنا - يمكن أن ننتجها أو ننميها(57).

يبدو أنَّ بورس أراد من هذه الرتبة من الوجود إلى تحقيق هدفين: أولاهما: الرد على أصحاب النزعة الوضعية والاسمية الذين يرفضون كافة أشكال التعميم، عندما أثبت لهم أنَّ القانون عنصر فعال (Operative) وقائم في الكون. وثانيهما: الرد على أصحاب النزعة العقلية وخصوصًا كانط، الذين يرون أنَّ واقعية القوانين من صنع العقل الإنساني الخالص، وليست معطاة كما يرى ذلك بورس(58)؛ وعليه فإنَّ الثالثانية هي رتبة القانون والفكر. استنادًا إلى هذه الرتب الثلاث للوجود سيتمخض مفهوم بورس للعلامة وفق المنطق الثلاثي.

2-2-3-2 ثلاثية الممثل، الموضوع، المؤوِّل:

2-2-1-2-1 الممثل (Representamen):

العلامة أو الممثل (Representamen) - بحسب تصور بورس - هي عبارة عن شيء ما يحل محل شيء آخر وفق علاقة ما أو صفة ما لشخص ما. أي أنَّها تخلق في ذهن ذلك الشخص علامة معادلة أو علامة أكثر تطورًا، وهذه العلامة تُسمى مؤوِّلًا (Interpretant). وتنوب هذه العلامة عن شيء ما وهذا الشيء يُسمى موضوعًا[59] (Object)؛ إذ إنَّ الممثل هو مصطلح مرادف للعلامة عند بورس.

إنَّ العلامة لا تنوب مكان الموضوع في حالاته جميعها، بل من وجهة معينة من الأفكار؛ إذ يسميها بورس (أساس الممثل) (The Ground of the Represetamen). أما الفكرة (Idea) هنا، فهي تأخذ بعضًا من الفهم الأفلاطوني الذي يوجد في كلامنا اليومي[60] (A sort of Platonic sense).

ويعني بورس بذلك أنَّ الفكرة المستخدمة ستكون بالمعنى نفسه الوارد في القول الآتي: إذا استعاد رجل ما فكرة معينة في ذهنه - كان قد فكّر فيها في زمن مضى - فإنه يكون قد استعاد الفكرة نفسها، وعندما يواصل التفكير بأمر ما ولو لعشر من الثانية - إذ يكون فكره مستمرًا في مطابقته لنفسه في تلك الحقبة الزمنية؛ ليكون عنده محتوى مشابه (Like Content) - فإنَّ الفكرة نفسها هي التي ستتردد في ذهنه؛ إذ إنَّه لا ينتقل في كل لحظة إلى فكرة جديدة[61].

إنَّ الفكرة - بحسب رأي بورس - هي الصيغة الرئيسة والوحيدة للتمثيل[62]؛ إذ يمكن أن توجد ممثلات لا تكون علامات. فإذا كان عباد

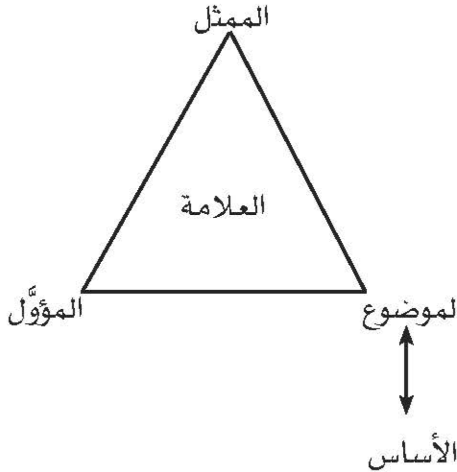
الشمس، الذي يتوجه باتجاه الشمس، يمكنه بفضل هذا العمل نفسه، وبدون أي شرط آخر، على إعادة تمثيل عباد الشمس الذي يتجه باتجاه الشمس بالطريقة ذاتها، وأن يقوم بهذا بنفس القدرة في إعادة التمثيل، فإنَّ عباد الشمس سيكون ممثلًا للشمس(63).

إنَّ الممثل يمثل شيئًا ما (الصورة الصوتية، أو المرئية) إذا تعلق الأمر بكلمة ما. وبوصفه أولًا فإنَّه أساس العلامة بصفتها علامة بصرف النظر عن علاقتها بموضوعها (وهذا لا يعني أنَّ العلامة يمكن أن توجد بدون موضوع). وهو بفضل مظهره الثاني يعد الناقل للعلامة. والأساس – بحسب بورس– هو وجهة النظر أو الطابع الخاص اللذان تُؤوَّل بموجبهما العلامة الناقلة بوصفها علامة موضوعها. إلا أنَّ الأساس ليس العلامة الناقلة؛ لأنَّ للعلامة الناقلة مجموعة من الخصائص غير المميزة بوظيفته كعلامة. والمثال الآتي يوضح رؤية بورس: إذ يمكن استخدام عينة من الألوان كعلامة للون الصباغة التي يود اقتناءها شخص ما، وهذه العينة قد تكون مستديرة أو مربعة، ويمكنها أن تكون مادة لينة أو من ورق. هذا كله غير مميز بالنظر إلى وظيفة العينة في العلامة. فلون العينة وحده هو الذي يشكل الأساس؛ لأنَّ اللون هو وجهة النظر التي يمكن – بفضلها – تأويل العينة كعلامة للون الصباغة التي يُوَدُّ اقتناؤها(64).

فالعلامة المركبة (سجين القديسة هيلانة) – مثلًا – تكون دالة على موضوع نابليون الأول بوصفه سجين الجزيرة المذكورة. أما المؤوَّل، فهو تصور آخر تخلقه العلامة في ذهن الشخص المدرك؛ إذًا فالمؤوَّل ما يصدر عن المؤوِّل (Interpret) من رد فعل سواء أكان ظاهرًا أم مستترًا كما هي الفكرة أو الصورة الذهنية. فرد الفعل – الذي يدل على

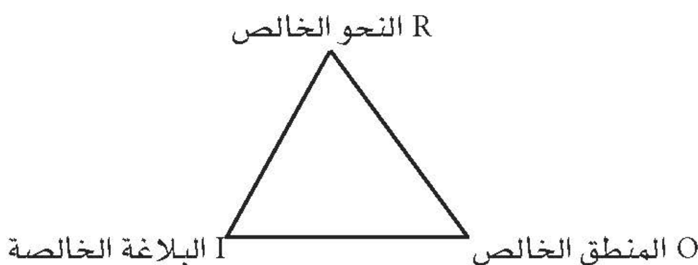
الموضوع- يشكل بدوره علامة أخرى تستدعي مؤوِّلًا ثانيًا وهكذا دواليك إلى ما لانهاية له. ففي هذا المثال يمكن عد التصورات كلها التي يستدعيها القول (سجين القديسة هيلانة) أمثال: المنتصر في أوسترلتز، قائد الحملة إلى مصر، زوج ماري لويز، أمبراطور فرنسا؛ على التوالي بمثابة مؤوِّل أول وثان وثالث ...إلخ عن الموضوع (نابليون)[65].

وعليه فإنَّ بورس يحدد العلامة أو الممثل بأنه: أول (First) ينسج علاقة ثلاثية أصيلة (Genuine) مع ثان (Second) يسمى موضوعه، بحيث يمكنه أن يحدد ثالثًا (Third) يسمى مؤوِّله. وهذا المؤوّلَ يقوم بدوره بنسج العلاقة الثلاثية نفسها التي ينسجها مع موضوعه الأول[66]. ويمكن توضيح تعريف بورس للعلامة في المثلث الآتي:

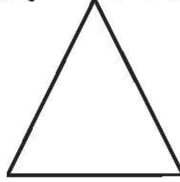


يرتبط كل ممثل بثلاثة أشياء، هي: الأساس، والموضوع، والمؤوَّل (Grand. Object. and Interpretant). وانطلاقًا من هذا التصور سيكونَ للسيميائيات ثلاثة فروع، الفرع الأول: ويسميه دنس سكوتس (Duns Scout's) النحو النظري (Grammatical speculative) الذي

يمكننا أن نسميه النحو الخالص (Grammar Pure). والفرع الثاني: المنطق الخالص (Proper logic). والفرع الثالث: أسماه بورس البلاغة الخالصة (Pure Rhetoric) احتذاء بأسلوب كانط الذي يحتفظ بإيحاءات قديمة عند صوغ مصطلحات لمفاهيم جديدة[67]. وتتمثل وظيفة النوع الأول في البحث فيما يجعل الممثل الذي يستخدمه كل فكر علمي قادر على تجسيد معنى ما[68]. ومدارسة البعد التركيبي للعلامة، بحيث يكون بإمكاننا أن نضع لها حدودًا وتصنيفًا وتحليلًا. ويمثل هذا النوع السيميائيات التركيبية[69]. أما النوع الثاني فإنه يقوم بمدارسة علاقة العلامة بموضوعها. ومن ثم إلى بعدها الدلالي طلبًا للبحث عن مواصفات صدق التمثل وحقيقته، إذ يكتسي هذا البحث طابعًا شكليًا انطلاقًا من الاستقراء والفرض والاستنباط؛ وبهذا فهي تمثل السيميائيات الدلالية[70]. أما النوع الثالث، فإنَّه يبحث في علاقة العلامة بمؤوِّلاتها من خلال استخلاص القوانين التي تتحكم في نشاط الدلالات المفتوحة[71] (Semiosis) التي تجعل كل علامة في الفكر العلمي مولِّدة لعلامة أخرى، أي كيف تولِّد خاطرة ما خاطرة أخرى؟[72] فهذا النوع يعالج سيرورة الدلالة معالجة تنشد الشروط الصورية لعمل الرمز وفق منظور السيميائيات التداولية، ويمكن تمثيل ذلك في الرسم الآتي[73]:



R السيميائيات التركيبية



O السيميائيات الدلالية I السيميائيات التداولية

إنَّ هذه الدلالة هي سيرورة وليست معطى سابقًا على الفعل أو جاهزًا، فالسلوك السيميائي نفسه ليس سوى خروج عن إكراهات البيولوجي والطبيعي والولوج إلى عالم ثقافي مفتوح على الاحتمالات كلها؛ وبهذا فإنَّ كل واقعة تستند - من أجل دلالتها - إلى سيرورة داخلية تجمع بين العناصر المكونة لها ضمن ترابط واضح. فهذه السيرورة هي ما يُطلق عليها اسم (الدلالات المفتوحة) (Semiosis) لدى بورس، أو الوظيفة السيميائية لدى هيلمسلف(74). فاستنادًا إلى هذه الرؤية، فإنَّ السيميوزيس - بحسب تصور بورس - هو السيرورة التي يشتغل من خلالها شيء بوصفه علامة(75)، وهذه العلامة لا تنقل أيّ شيء لنا سوى أثره الحسي(76)، ويستدعي ثلاثة عناصر تعد بمثابة الحدود التي تستقيم من خلالها السيرورة وتتحول إلى نظام يتحكم في إنتاج الدلالة وتداولها(77).

إنَّ الترابط بين عناصر العلامة الثلاثة - وفق تأليفات دلالية مفتوحة على الاحتمالات كلها - هو ما يشكل المضمون الحقيقي للدلالات المفتوحة. فالدلالات المفتوحة لا تقف عند حدود رصد المعنى الأولي الذي يحيل عليه التمثيل من خلال إحالته الأولى، وإنما يشير إلى استمرارية هذه الإحالات إلى ما لا نهاية دون انقطاع(78).

وعليه فإنَّ كل الوقائع - بحسب بورس - محكومة بقانون الدلالات المفتوحة. إنَّ كل ما يُتداول ويستعمل بوصفه علامة يشتغل كونه سيرورة

دلالية مفتوحة. وعلى هذا الأساس، فإنَّ مفهوم العلامة في تصور بورس لا يمكن أن ينفصل عن هذه السيرورة؛ لأنه خارج هذه السيرورة، ولن تحيل الوقائع إلا على تجربة صافية خالية من الفكر والقانون. فعناصر العلامة ليست سوى الوجه المرئي لسيرورة تخفي داخلها فعل الإدراك ذاته. فالذات الإنسانية تحتاج إلى سيرورة غير مرئية؛ لتحوّل الوقائع الموجودة في العالم الخارجي إلى مفاهيم تحل محل هذه الوقائع وتمنحها بعدها السيميائي؛ ولذا فإنَّ سيرورة الدلالات المفتوحة تشتغل هي الأخرى بوصفها استعادة للمقولات الظاهراتية. فهذه المقولات هي التي تستند إليها الذات من أجل إدراك نفسها وإدراك العالم المحيط بها. فكل ما يجربه الإنسان وكل ما يؤثث بوصفه مدركًا هو تداخل لمستويات ثلاثة: أول يحيل على ثان عبر ثالث ضمن سيرورة لا متناهية. فهذه المعطيات هي التي تشكل عصب الدلالات المفتوحة ومضمونها الحقيقي، فما ندركه كدلالات مرئية يشكل الأساس الذي ينبني عليه إنتاج المعرفة؛ وعليه فإنَّ التركيب الثلاثي للدلالات المفتوحة هو نفس التركيب الثلاثي الذي يتحكم في عملية إدراك العالم الخارجي(79)؛ وبهذا تصبح سيرورة الدلالات المفتوحة (السيميوزيس) هي عملية انصهار الأبعاد الثلاثية للعلامة واشتغالها على أنها وحدة كاملة(80).

2-2-1-2-2 **الموضوع** (Object):

هو الشيء الذي تحيل عليه العلامة في فرديتها الوجودية، غير أنَّ الموضوع غير مجسد وهو ضروري لتبليغ أي إخبار، وهو ليس بالضرورة شيئًا أو حدثًا أو وضعية، ويمكنه أن يكون قابلًا للإدرك أو قابلًا للتخيل أو غير قابل له. إنَّ الممثل لا يعرِّف الموضوع ولا يتعرَّف إليه؛ لأنَّ هذا مايريد أن يقوله الموضوع في حجمه الحاضر عن العلامة، أي مايفترض في المعرفة أن تزوده من معلومات إضافية لها علاقة به(81).

ويميز بورس بين موضوعين في الرسالة التي أرسلها إلى السيدة ويلبي (Lady Welby): موضوع غير مباشر يوجد خارج العلامة، وموضوع مباشر يوجد داخل العلامة (The Mediate without. and The Immediate within the Sign)، فالموضوع غير المباشر يسميه بورس الموضوع الدينامي (Dynamic Object) الذي تدل إليه العلامة تلميحًا (By A hint) ومحتوى هذا التلميح هو الموضوع المباشر[82].

إنَّ الموضوع غير المباشر (الدينامي) هو شيء في عالم الموجودات تحيل عليه العلامة وتحاول تمثيله، وقد لا تنجح العلامة في تمثيله من جميع زواياه، أما الموضوع المباشر، فهو جزء من أجزاء العلامة وعنصر من عناصرها المكونة. وقد يكون الأول هو الموجودات الواقعية، بينما الثاني هو الكليات المجردة. والعلامة لا تنوب عن الموجودات الواقعية، بل تنوب عن الكليات المجردة، وتساعد في نفس الوقت – في حركة جدلية – على تشكلها. ولا غرو أنَّ التمييز بين الموضوع غير المباشر (المشار إليه كما هو في الواقع) والموضوع المباشر (المشار إليه كما هو ممثل في العلامة) فيه كثير من الفائدة ويساعد على تأكيد فكرة أنَّ اللغة لها دور كبير في تشكيل إدراكنا للعالم؛ فالعلامات لا تنوب عن الأشياء بشفافية، ولكنها تنماز بنوع من الكثافة التي تضفيها على الأشياء، وهذه الكثافة فإنها تأتي من الأفكار والتصورات عن الأشياء التي تصاحب إبداع العلامات[83].

وعليه فإنَّ الموضوع غير المباشر (الدينامي) غير معطى بشكل مباشر في الممثل، وإنما هو حصيلة معرفة حصلنا عليها بفضل عمليات سيميائية أخرى سابقة. ويضرب بورس مثالًا على هذا الموضوع بـ «الشمس زرقاء» الذي يحتوي على نوعين من الموضوعات: أولاهما:

الموضوع غير المباشر (الدينامي)، الذي يتمثل في (الطبيعة الفلكية للشمس، وعلاقتها بالأرض، والنظريات المختلفة التي تحدد نمط هذه العلاقة، وما قاله الشعراء عنها، وشروقها، وغروبها... إلخ) وهذه الأشياء من المفترض أن يكون المتكلم أو المتلقي على دراية مسبقة كافية بها؛ لكي يمكنهما الحديث عنها. وثانيهما: الموضوع المباشر، المتمثل في صفة (الزرقة) سواء أكانت واقعية أم متخيلة[84].

2-2-1-2-3 **المؤوِّل** (interpretant):

هو التوسط الإلزامي الذي يسمح للمثل بالإحالة على موضوعه وفق شروط معينة، وهو الذي يجعل انتقال الممثل إلى الموضوع أمرًا ممكنًا. ويحدد - كذلك - صحة العلامة ويضعها للتداول كواقعة إبلاغية[85]. وهو علامة جديدة تنجم عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة في ذهن المؤوِّل (Interpreter). ويرى بورس أنَّها ليست علامة واحدة بسيطة بل متعددة ومتشعبة، وهي مجموع الاحتمالات التي ينطوي عليها موضوع العلامة الأولى، ويذهب بورس إلى أنَّ للمؤوَّل وجودًا مستقلًا عن الذهن الذي يختبره؛ إذ يختار الذهن من بين الاحتمالات المختلفة احتمالًا واحدًا، وأنَّ هذه الاحتمالات قد تكون ماضية وحاضرة وقد تكون مستقبلية. والمؤوَّل هو كل ما يمكن أن يعرف عن موضوع العلامة بالقوة أو بالفعل. ويمثل كذلك مكمن المعنى ومكان تولده. فالمعنى هو ناتج ترجمة علامة إلى علامة أخرى تكون من نفس النوع أو من نوع مختلف؛ إذ تكون العلامة الثانية مؤوَّلًا للعلامة الأولى. ويتخذ المؤوَّل بعض الأشكال على سبيل التمثيل لا الحصر: فقد يكون المؤوَّل ممثلًا من نظام سيميائي آخر غير الذي تنتمي إليه العلامة الأصلية. فالعلامة اللغوية "كلب" - مثلًا - قد تترجم إلى صورة فوتوغرافية أو رسم بياني،

أو إلى معنى «الوفاء»، أو قد تكون مجرد ترجمة من لغة طبيعية إلى لغة طبيعية أخرى «dog» أو «chien»؛ وبهذا يكون المؤوّل علامة أخرى تحيل إلى أخرى، وهكذا إلى ما لا نهاية عملية سيميائية لامتناهية[86] (Unlimited Semiosis).

وعليه يمكننا أن نحدد المؤوّل بأنه «مجموع الدلالات المسننة من خلال سيرورة سيميائية سابقة ومثبتة داخل هذا النظام أو ذاك، وبعبارة أخرى، إنّه تكثيف للمارسات الإنسانية في أشكال سيميائية يتم تحيينها من خلال فعل العلامة (أي لحظة تصور إحالة تشترط وجود قانون)»، سواء أكانت هذه العلامة لسانية أم غير لسانية[87].

إنّ الممارسة الإنسانية تنماز بالغنى والتحول، وتحيل على الكامن والضمني والمستتر؛ ولذا فالدلالة تتسم بالغنى والتعدد، ولا يمكن للواقعة أن تدل من خلال مستوى واحد؛ ولهذا السبب، عمد بورس إلى التمييز بين ثلاثة مستويات للتأويل: أولها، ما تقترحه العلامة في صيغتها البدئية. وثانيها: ما يأتي من الثقافة كمعان متوارية عن الأذهان. وثالثها: استقرار الذات المؤوِّلة على مدلول بعينه[88].

2-2-1-3 **ثلاثية التأويل (المباشر، الديناميكي، النهائي):**

يميز بورس بين ثلاثة مستويات للتأويل، وهي: المؤوّل المباشر، والمؤوّل الدينامي، والمؤوّل النهائي[89]. ويمكن توضيحها على النحو الآتي:

2-2-1-3-1 **المؤوّل المباشر** (Immediate Interpretant):

هو المؤوّل الذي تعيّنه العلامة[90]؛ إذ يعيِّن المستوى المعنوي الذي تقترحه العلامة بشكل مباشر الذي يتم الكشف عنه من خلال

إدراك العلامة نفسها. وهو ما يسميه بورس «عادة» بمعنى العلامة؛ إذ إنَّه يتحدد بوصفه ممثلًا ومعبرًا عنه داخل العلامة. «إنَّ حدود تأويله مرتبطة بمعطيات الموضوع المباشر. وعناصر تأويله ليست سوى ما هو معطى داخل العلامة بشكل مباشر. وما ينتجه من معنى لا يتجاوز حدود التجربة المباشرة التي يتطلبها الإدراك المباشر». إنَّ وظيفة المؤول المباشر الأساسية هي إعطاء نقطة البداية لانطلاق الدلالة، أي إدخال الممثل داخل سيرورة الدلالات المفتوحة (السيميوزيس). فالموضوع المباشر في علامة «شجرة طويلة» هو أنَّ الشجرة عبارة عن نبات له جذور عميقة وأغصان طويلة (صفة الطول)[91]. إنَّ المؤول المباشر يجعلنا نتعرف على الممثل بوصفه ممثلًا يفتح لنا الطريق نحو مؤولات أكثر تعقيدًا[92].

2-2-1-3-2 **المؤوّل الدينامي** (Dynamic Interpretant):

هو الأثر الواقعي الذي تحدده العلامة في الذهن[93]. إنّه يؤسس على أنقاض المؤول المباشر. فعندما يتخلص من مقتضياته، فإنه ينطلق نحو آفاق جديدة تضع الدلالة داخل سيرورة لا متناهية. إذ نخرج من دائرة التعيين إلى دائرة التأويل. وحسب رأي رولان بارت، لا يمكننا أن نتصور إيحاء دون تقرير. فالذي يضمن الإحالات الجديدة استقبالًا هو المادة المعرفية الثابتة، وهي النواة الأساسية لكل تواصل. ومن جانب آخر، فإنَّ استحضار المؤول الدينامي سيحول الدلالات المفتوحة إلى سلسلة لا تنتهي من الإحالات: من علامة إلى علامة أخرى ضمن سيرورة تأويلية لا تتوقف عند نقطة بذاتها. فتحديد مؤول علامة ما يكون من خلال علامة أخرى وهلم جرا. والنتيجة أننا سنكون أمام سيرورة دلالية مفتوحة لا متناهية، تعد – وبشكل مفارق – الضمان

الوحيد لتأسيس نظام سيميائي يوضح نفسه بنفسه، من خلال إمكاناته الذاتية ومن خلال أنساق قلب متتالية يشرح بعضها بعضا[94].

إنَّ المؤوِّل الدينامي هو مؤوِّل أكثر تعقيدًا؛ إذ يوفر لنا المعلومات اللازمة لتأويل العلامة. وهو الذي يقيم العلاقة بين الممثل والموضوع، ويسمح لها بالتنوع، وفق ما إذا كان الموضوع مباشرًا أو ديناميًا. فإذا كان الموضوع مباشرًا فإنَّ المؤول الدينامي لا يوفر لنا إلا الوقائع المرتبطة بالعلامة نفسها[95]؛ وذلك لأنه يكتفي بتوفير المعارف التي تود العلامة أن توفرها بخصوص موضوعها المباشر. وإذا كان الموضوع ديناميًا فإنَّ المؤول الدينامي يستمد معلوماته من رصيد المعارف التي اكتسبها من قبل عن الموضوع[96]؛ وعليه فإنَّ المؤول الدينامي يبقى سيرورة لا متناهية.

2-2-1-3-3 **المؤوِّل النهائي** (Normal Interpretant):

هو الأثر الواقعي الذي تولده العلامة في الذهن بعد تطور كاف للفكر[97]. ووظيفته تتمثل في الوقوف في وجه القوة التأويلية المدمرة التي يطلق عنانها المؤول الدينامي. فما كان لا محدودًا يتحول من خلال هذا المؤوِّل إلى حركة محكومة بقوانين محددة تجعل كل إحالة منضوية تحت لواء منطق خاص للإحالة. فداخل سيرورة تأويلية ما يجنح الفعل التأويلي إلى تثبيتها داخل نقطة معينة يمكن النظر إليها بوصفها أفقًا نهائيًا داخل مسار تأويلي معين يقود من تحديد معطيات دلالية أولية (مؤول مباشر)، إلى إثارة سلسلة من الدلالات المتنوعة (مؤول نهائي). ويطلق عليه بورس المؤول «العادي». فالعادة توقف مؤقتًا نشاط الإحالة اللامتناهية من علامة إلى أخرى لكي يتسنى الاتفاق على واقع سياقي إبلاغي معين، فهي تشل السيرورة السيميائية، وهي عالم «الأفكار

الجاهزة»، ووليدة علامات سابقة؛ ولذا فإنَّ العلامات هي التي تدعم أو تغير العادات[98].

ولأجل توضيح المؤول النهائي فإنَّ كازنتيني يرى ضرورة القيام بتفسير العملية المنطقية لكل من الاقتضاء (Abduction) والاستقراء (Induction)؛ إذ تفضي عملية الافتراض إلى الاعتراف بأنَّ التجربة التي نواجهها تجربة قابلة للفهم انطلاقًا من معارفنا السابقة. وفي الواقع، فإنَّ الأمر يتعلق بتطبيق مقولة «قبلية» على حالة نوعية بشكل ميكانيكي إلى حد معين. «إننا لا ننتج مع الافتراض فعلًا معرفيًا حقيقيًا، وإنما نقتصر فقط على التعرف على الموضوع. والمعرفة - هنا - تواجه مع نمط تجربة جديدة ليس في مقدور المقولات المتمثلة سابقًا أن تقدم جوابًا مرضيًا». فالواجب على هذه التجربة الجديدة توليد مقولات جديدة ستثري المقولات السابقة الوجود[99].

إنَّ المؤوَّل النهائي هو مؤوَّل نظامي (Systematic)؛ فهو يفتح المجال للعلامة لكي تمثل ذاتها بذاتها وبالذات في علاقتها بموضوعها[100]. ويمكنه أن يتخذ ثلاثة أشكال وذلك بحسب الطريقة التي توصلنا إلى نظام التأويل، عن طريق الافتراض، أو الاستقراء، أو الاستنباط. ففي الحالة الأولى، يشكل المؤول النهائي عادة عامة (Habit) في تأويل العلامات في محيط وزمن معينين، ويتم اكتسابها بوساطة التجربة، وهي تجربة جماعية أكثر منها فردية. أما المؤول النهائي الثاني، فهو عادة خاصة (specialty) مثل قدرة عالم النباتات على تصنيف نبتة جديدة، أو قدرة عالم الآثار وهو يؤرخ لآنية فخار ...إلخ. ويختلف المؤول النهائي الأول عن المؤول النهائي الثاني ليس - فقط - لأنه عادة عامة، وإنما لأنَّه ليس مراقبًا بشكل علمي، أي ليس مراقبًا بشكل تجريبي، على

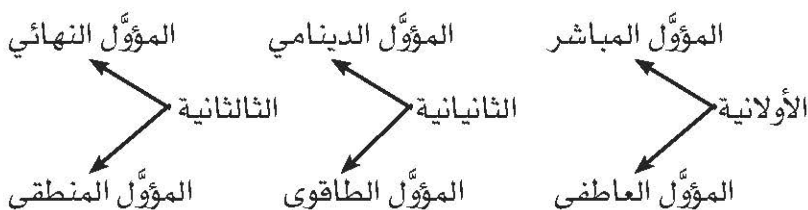
عكس العادة الخاصة. إنَّ المؤوَّل النهائي الأول يعتمد على الاستقراء (التعميم) الذي يمكنه أن يكون صحيحًا، والذي وإن كان هو الآخر مراقبًا، فإنَّه يكون كذلك دون إثبات مضاد؛ ولهذا فكل الأحكام المسبقة الدينية والعرقية والثقافية وكل الإيديولوجيات. ويشكل المؤول الثالث النهائي مؤوَّلًا نظاميًا بامتياز. إنَّه خارج السياق؛ فوجوده لا يتطلب أي تجربة. فهو استنباطي على مستوى القرار كما هو الحال بالنسبة إلى الأنظمة الشكلية كلها، سواء أكان ذلك انطلاقًا من المؤول النهائي الثاني كما هو شأن الفرضيات الفيزيائية الكبرى، أم انطلاقًا من المؤول النهائي الأول مثل نظريات التحليل النفسي، والنظريات البنوية[101].

ويقترح كازانتيني - بغية فهم الأنظمة التي اقترحها دولودال - شرح الميكانيزمات الأساسية للمعرفة عن طريق الاستدلال والتي هي: الافتراض والاستقراء والاستنباط. فيحدث الافتراض حينما نفترض أنَّ حالة معينة هي بمثابة تطبيق قاعدة عامة، وعندما نتبنى هذا الافتراض دون التحقق منه. أما الاستقراء، فإننا نستدل به على قاعدة انطلاقًا من حالات خاصة، فالشيء الصادق بالنسبة لعدد من الأشخاص فهو صادق بالنسبة للأشخاص جميعهم. أما الاستنباط، فإنَّه يحدث عندما نتمكن من الوصول إلى معارف جديدة دون اللجوء إلى تجارب جديدة، أي هو تطبيق قاعدة عامة على حالة خاصة[102].

إلى جانب إلى هذه الأنواع الثلاثة للتأويل (المباشر، والدينامي، والنهائي) هناك ثلاثة أنواع أخرى من وجهة نظر الشخص الذي يقوم بعملية التأويل (المؤوِّل)، وهي كالآتي: العاطفي (Affective) (الانفعالي): فهو الذي ينتج عن إحساس بوصفه أثرًا خاصًا للعلامة، وقد يكون هذا المؤوَّل العاطفي هو المدلول الوحيد الذي تنتجه العلامة.

والطاقوي (Energetics): وهو المؤوَّل الذي يستلزم جهدًا معينًا، سواء أكان عضليًا أم عقليًا. بينما لا يمكنه أن يدل على تصور عقلي - أبدًا - نظرًا إلى خصوصيته[103]، في حين التصور ذو طبيعة عامة[104]. وأخيرًا المنطقي (Logic): وهو المؤوَّل الذي يختص بما يعتمل من علامات في الذهن، وأضفى عليه بورس صفة العمومية داخل الإحالة، وهذه العلامات يمكننا إجمالها في القضايا الآتية: المتصورات (Conceptions)، والرغبات (Desires)، التي تشتمل على الظنون والآمال والانتظار (Expectative)، والعادات[105] (Habits).

إنَّ كل مؤوَّل من المؤولات الستة يرتبط بمقولة من المقولات الثلاث، فالمؤوَّل المباشر والمؤوَّل العاطفي يرتبطان بمقولة الأولانية، والدينامي والطاقوي يرتبطان بالثانيانية، والنهائي والمنطقي يرتبطان بالثالثانية. ويمكن تمثيل ذلك بالرسم الآتي:



4-1-2-2 أبعاد العلامة وأصنافها:

لقد قسّم بورس العلامات إلى ثلاثيات، باعتبار أنَّ هذه العلامات قد تكون أولانية أو ثانيانية أو ثالثانية. ذلك أنَّ الممثل (مم) والموضوع (مو) والمؤوَّل (مؤ) بوصفها هي - أيضًا - علامات، قابلة لأن تحلل إلى ممثل وموضوع ومؤوَّل. الأمر الذي يؤدي بنا إلى التوصل إلى تسعة أنماط من العلامات. ويمكننا توضيحها في الجدول الآتي[106]:

	الممثل Representamen	الموضوع Object	المؤوّل Interprerant
1	كيفية Qualisign	أيقونية Icon	خبرية Rhema
2	فردية Sinsign	قرينية Index	تصديقية Dicisign
3	عرفية Legisign	رمزية Symbol	حجية Argument

2-2-1-4-1 **البعد التركيبي**[107] (Syntactical) (**بعد الممثل**):

ويتعلق الأمر – هنا – بالعلامة في علاقتها مع ذاتها. والعلامة في ذاتها مجرد كيفية. وهذه الكيفية يمكنها أن تكون أُولى بصفتها غير موجودة، وثانية كونها موجودة، وثالثة بوصفها قانونًا[108]. وهناك ثلاثة أنواع ناقلة للعلامة تناسب الأنماط الثلاثة للممثل، وهذه الأنواع نجدها من خلال العلاقة التي تنسجها الممثلات مع مقولات الأولانية والثانيانية والثالثانية، وهي على النحو الآتي:

2-2-1-3-1-1 **العلامة الكيفية**:

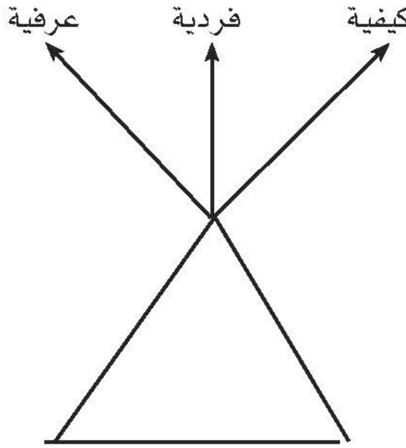
إنَّ علاقة الممثل مع الممثل (مم.مم) (1.1) ينتج عنه علامة كيفية، التي هي نوعية (Quality) كونها تشكل علامة. ولا يمكنها أن تقوم بعملها بوصفها علامة قبل أن تتجسد (Embodied). إلا أنَّ هذا التجسد لا علاقة له بطابعها كونها علامة[109]. وعندما تتجسد ماديًا فإنَّها تصبح علامة فردية؛ وبهذا ستكون التعبير الخالص عن الأولانية[110]. وتعد العلامات الكيفية أساس المشابهة والتماثل والاستعارة[111]. وتحتوي هذه العلامة على الصفات الحسية من نحو الروائح والألوان... إلخ.

2-2-1-4-1-2 **العلامة الفردية:**

يشكل الممثل في علاقته مع موضوعه (مم.مو) (2.1) علامة فردية. والعلامة الفردية هي الشيء أو الحدث الواقعي والموجود الذي يشكل علامة[112]. إنّها موضوع أو حدث فردي. ولا يمكنها أن تكون علامة إلا بكيفياتها بحيث تشتمل على العلامة الكيفية أو عدة علامات كيفيات، ولكن هذه العلامات الكيفيات لا تشكل علامة إلا عندما تتجسد في الواقع؛ وعليه فالعلامة الفردية لا يمكنها أن توجد إلا بكيفياتها، وتعد علامات فردية كل من النصب التذكاري، والصورة الشمسية، وعرض مرض معين، والكلمات التي تستخدم في الاحتفالات الطقوسية... إلخ[113].

2-2-1-4-1-3 **العلامة العرفية:**

هي العلامة التي تنتج عن العلاقة التي تربط الممثل مع المؤوّل (مم.مؤ) (3.1). وهي بمثابة القانون الذي يشكل علامة. وهذا القانون هو متواضع عليه، أي أنّه من وضع الناس (عادة) بالاتفاق[114]. ومثال ذلك الكتابة الأبجدية بوصفها علامات عرفية متواضع عليها، التي نتعامل مع نسخها (صداها) (Replicas). وهذا الشكل من العلامات لقد أشار إليه أمبرتو إيكو. فالكلمات المطبوعة في الصحف هي نسخ فردية للكلمات بوصفها علامات عرفية، ممثلة للرتبة الثالثة من الوجود (الثالثانية). ولكنَّ هذه العلامات الفردية هل يمكن الزعم بأنها نسخ (أصداء)؟ إنَّ هذا الزعم لا يتناسب نهائيًا مع سيميائيات بورس ومنطقه؛ لأنَّ العلامات الفردية ليست نسخًا. فالعلامات العرفية – إذًا – هي أساس قوي لبناء الألسن والثقافات وعماد ذلك المواضعة والقانون والعادة[115]. ويمكن توضيح أنماط العلامة بالنسبة إلى الممثل في الرسم الآتي:



2-2-1-4-2 **البعد الدلالي** (Semantical) (**بعد الموضوع**):

يتعلق هذا البعد بعلاقة العلامة مع موضوعها؛ إذ يتكون من ثلاثة أنماط للموضوع. وتعني هذه الأنماط الثلاثة نوعية العلاقة التي تربطها العلامة مع موضوعها الموجود في علاقته مع الممثل بوصفه أولًا، وفي علاقته مع الموضوع كونه ثانيًا، وفي علاقته مع المؤوَّل بصفته ثالثًا. والعلامة - هنا - عبارة عن موجودة[116]. ويشتمل هذا البعد على العلامات الفرعية الآتية:

2-2-1-4-2-1 **العلامة الأيقونية**:

هي العلامة التي تنبثق عن علاقة الموضوع مع الممثل (مو.مم) (1.2). وهي التي تدل على موضوعها نتيجة لوجود شبه بينهما[117]، سواء أكان الموضوع موجودًا أم غير موجود[118]. فكل شيء - كما يرى بورس - سواء أكان شخصًا موجودًا، أم صفة، أم قانونًا، هو أيقونة له ما دامت تتشابه معه، ومادامت تستخدم علامة له[119]. فالعلامات الكيفيات من نحو إنجاز قطعة موسيقية، والعلامات الفردية

هي أيقونات، غير أنَّ الأيقونة ليست علامة كيفية أو علامة فردية؛ إذ إنَّ الأيقونة تحيل على موضوع ما، والعلامة الكيفية والعلامة الفردية يحيلان على نفسهما، وإنَّ الأيقونة صورة لموضوع ما، والعلامة الكيفية والعلامة الفردية كيفيان يكونان الصورة، بوصفها كيفية للعلامة الكيفية، وكونها مجسدة ماديًا في صورة بالنسبة للعلامة الفردية. إلا أنَّه يمكن لممثل أيقونة أن يكون علامة كيفية أو علامة فردية أو علامة عرفية[120].

والأيقونة تتفرع إلى ثلاثة فروع، على النحو الآتي: الصور (Images) وهي التي تعد جزءًا لا يتجزأ من الكيفيات البسيطة. والرسوم (Diagram's) وهي الأيقونات التي تمثل العلاقات، وخصوصًا العلاقات الثنائية أو التي تعد ثنائية. والاستعارات التي تشكل الخصيصة التمثيلية لممثل ما في أثناء تمثيله لتوازٍ في شيء معين[121].

2-2-1-4-2-2 **العلامة القرينية:**

إنَّ الموضوع في علاقته مع الموضوع (مو.مو) (2.2) تنبثق عنه العلامة القرينية. والعلامة القرينية هي التي تدل على موضوعها نتيجة لوجود الترابط المباشر والحيوي (dynamically connected) الذي يجمع بينها وبينه؛ لأنها - في الواقع - متأثرة به من جانب، وبينها وبين حواس الشخص من جانب آخر[122]. والعلامة القرينية ترتبط بموضوعها عن طريق المجاورة[123] (Contiguity)؛ ولذلك فهي التعبير التام عن الثانيانية. وهي علامة فردية ووحيدة تدل على موضوع وحيد وفريد تمتلك كيفيته[124]. ومثال القرينة: الدخان الذي يرغم ذلك الشخص على توجيه انتباهه إلى موضوع النار، مما يجعله يدق ناقوس الخطر لكي يأتي رجال الإطفاء لإخماد هذه النار، التي لم يرها ولا يشك

في وجودها؛ لأنَّ الدخان والنار مرتبطان عضويًا[125]. وينطبق- كذلك - الأمر نفسه على العلامات غير اللسانية. فالباروميتر المنخفضة درجته علامة للمطر، والدوارة علامة لاتجاه الرياح. وينطبق - أيضًا - على بعض العلامات اللسانية من نحو الضمائر الشخصية والإثباتية وأسماء الأعلام وحروف الجر والحروف الملصقة على الأشكال الهندسية. فعندما نلفظ الضمير الإثباتي (هذا) (This) مثلًا، فإنَّ ذلك الضمير يثير في ذهن المستمع حالاً الانطباع بوجود موضوع تدل عليه تلك العلامة، مما يؤدي به إلى إعمال قواه الحسية كلها من أجل أن يرى ذلك الموضوع[126]. وممثل العلامة القرينية علامة فردية أو علامة كيفية. فإذا ما نظرنا إلى (عرَض مرض ما) فإننا نجد أنَّ علاقة (العرَض) (symptom) مع ذاته علامة فردية، وفي علاقته مع موضوعه (مرض ما) علامة قرينية[127].

2-2-1-4-2-3 **العلامة الرمزية:**

هي العلامة التي تنبثق عن علاقة الموضوع مع المؤوِّل (مو.مؤ) (3.2). وهي التي تدل على موضوعها بفضل وجود عرف، الذي هو غالبًا ما يشكّل مجموعة من الأفكار العامة تحدد تأويل الرمز بإسناده إلى ذلك الموضوع[128]. فالرمز - إذًا - هو نمط عام أوعرف؛ لذا فهو علامة عرفية، ويعمل عبر نسخة مطابقة (Replica). وهو ليس عامًا في ذاته فحسب، بل إنَّ الموضوع الذي يدل عليه يتميز بطبيعة عامة أيضًا. والعام يتحقق عبر الحالات التي يحددها؛ ولذا لا بد من وجود حالات لما يعبر عنه الرمز[129]. ومن الملاحظ أنَّ الرمز لا يدل على موضوعه نتيجة وجود ترابط واقعي بينهما، بل إنَّ هناك ذهنًا ما هو الذي يفسر الرمز بطريقة تجعله يدل على ذلك الموضوع؛ أي أنَّ الأساس في دلالة الرمز

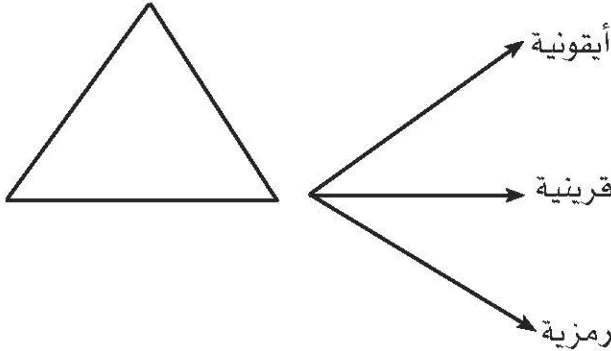
على موضوعه هو الذهن الذي يستخدمه. وضرب بورس مثالًا عليه بالألفاظ اللسانية كافة ذات الطبيعة العامة مثل (إنسان، ومثلث)[130].

إنَّ الرمز لا معنى له في ذاته، وإنما يتحدد معناه – بطريقة اصطلاحية (Formal) – من قبل الأشخاص الذين يستخدمونه[131]. لكن هذه الاصطلاحية لا تتصف بطريقة عشوائية. فالتي تحكم اتفاقًا على رمز معين وعلى طريقة استخدامنا له هي طبيعة الموضوعات نفسها. وإلا فما معنى أنَّ الرمز (إنسان) – مثلًا – يبقى مستخدمًا على مر العصور؟ وفي الحقيقة، أنَّ ما ذكر عن الرمز – سالفًا – لاينطبق على العلامات اللسانية فحسب، بل يشمل الأشياء التي تدل على موضوعها على النحو المذكور؛ ولهذا فإنَّ الأوراق النقدية والشيكات وبطاقات المسرح كلها رموز في نظر بورس. فكلها تخضع لقواعد عامة متواضع عليها تحكم استخدامها[132].

وفي الواقع، فإنَّ الرمز لا يشير إلى شيء فردي، ولكن إلى نوع ذلك الشيء. فلفظة (إنسان) مثلًا لا تشير إلى هذا الشخص أو ذاك فحسب، وإنما تشير إلى النوع العام الذي يمثل كل فرد؛ وعليه فإنَّ ما يميز العلامات الرمزية من العلامات الأخرى هو أنه علامة عامة وليس علامة فردية البتة، كما هو الحال في العلامات القرينية والعلامات الأيقونية[133].

إنَّ الرمز – بحسب بورس – ليس مجرد علامة عقلية خالصة، بل ذا طبيعة واقعية؛ إذ يرى أنَّ ما هو عام لا يكون موجودًا إلا في الأمثلة التي يعينها؛ ولذا فإنَّ بنية كل رمز تحتوي على قرائن وأيقونات بوصفها عناصر أساسية قائمة فيه. وقدّم بورس الدليل على ذلك بالمثال الآتي: فحينما يشير الطفل بأصبعه إلى السماء قائلًا: بالون، فإنَّ أصبعه

الذي أشار به هو جزء من الرمز. فبدون إشارة الأصبع لايمدنا الرمز بأي إخباربخصوص موضوعه. وإذا سأل الطفل: ما معنى البالون؟ وأجبناه: بأنه شيء شبيه بفقاعة كبرى من الصابون، فإنَّ صورة الفقاعة (الأيقونة) تكون عنصرًا مكونًا للرمز[134]. إنَّ الرمز - كما ذكرنا سالفًا - ليس علامة فردية؛ لأنَّ العلامات الذهنية ذات طبيعة مختلطة. وممثل الرمز - دائمًا - عبارة عن علامة عرفية، إلا أنَّه لايمكنه الاشتغال إلا إذا ما تجسد في نسخة. والنسخة علامة فردية في الثلاثية الأولى وعلامة قرينية في الثلاثية الثانية[135].



3-4-1-2-2 **البعد التداولي** (Pragmatical) **(بعد المؤوَّل):**

يتعلق هذا البعد بعلاقة العلامة مع مؤوَّلاتها؛ إذ يرى بورس أنَّ هذه العلاقة تكون إما علامة خبرية، أو علامة تصديقية، أو علامة حجية[136]. وسنعرض الآن لكل علامة من هذه العلامات على حدة:

1-3-4-1-3-2 **العلامة الخبرية:**

العلامة الخبرية - التي تتشكل نتيجة العلاقة التي تُنسَج بين المؤوَّل والممثل (مؤ.مم) (1.3) - هي علامة إمكان كيفي (Qualitative

Possibility) يفسرها الذهن بالنسبة إلى موضوع ممكن[137]. وأنَّ هذا الموضوع الممكن تخبرنا عنه العلامة الخبرية من منطلق خصائصه؛ ولهذا وصف بورس هذه العلامة بأنها (أسماء الأصناف) بوصفها قاعدة لكل تعيين. فالتمييز بين هذه العلامات لا يتم على صعيد التركيب، بل على صعيد وظيفة هذه العلامات. فالعلامة الخبرية في ذاتها لا معنى لها ما لم يحملها الذهن على موضوع معين؛ إنها ليست قضية فارغة من موضوعها. فهي ضرب من التقرير البدئي مثل الدالة تا(س) في الرياضيات؛ التي ترتبط صورتها بالمتغير (س) عندما نمنح له قيمة معينة[138].

وبناء على ذلك، فالقضية إذا ما تم التعبير عنها بحد فارغ أو مجهول، فإنها لا تكتسي أي معنى. ولنأخذ المثال الآتي: (س طبيب) فالقضية هنا مفرغة من المعنى، بخلاف لو أعطينا قيمة للمتغير (س) وقلنا: (الرازي طبيب). فحد القضية هنا صار مكتملًا وأصبحت القضية ذات قيمة ومعنى.

وهذا مماثل لما أسماه رسل (Russell 1872-1970) دالة القضية، التي هي التعبير الذي يحوي عنصرًا غير محدد. لكن في الوقت الذي نعطي قيمة لهذا العنصر فإنَّ التعبير يصبح قضية؛ ولهذا فإنَّ المثال الذي ذكرناه هو دالة قضية وليس قضية، فهو لا معنى له بمفرده، ولا يقبل الصدق أو الكذب، غير أنه يكتسب معناه ويحتمل الصدق والكذب في الوقت الذي نعطي فيه قيمة للمتغير كما ذكرنا[139].

فعند القول: إنَّ الحد هو قضية متروك مكان موضوعها فارغًا، فإنَّه يكون غير متعين من الجهة التي يدل بها على شيء ما، ولكنه يتعين عندما يُعوَّض الفراغ بموضوع ما كما أشرنا إليه من قبل؛ وعليه فإنَّ

الحد يُعدّ تقريرًا أوليًا (Rudimentary Assertion)، بينما تعد القضية تقريرًا صريحًا[140].

والحدود التي قصدها بورس هي الحدود العامة أو ما أسماه (أسماء الأصناف) (Classes- Names) التي هي عناصر رئيسة في كل تقرير. والحد - بحسبه - هو الشيء الذي يدل على صفات معينة كيفما كان الموضوع الذي يحتويها؛ ولذلك فهو يشد انتباه الذهن إلى وجود الشيء الذي له الصفات المذكورة، لكنه لا يدل على شيء معين قائم بالفعل. ومن هذه النظرة، فإنَّ الذهن ينظر إليه على أنَّه يدل على إمكان كيفي، من حيث إنَّه يتعلق بموضوع غير متعين بعد. ولكنه ليس منطقيًا؛ إذ إنَّه يدل على صفات واقعية معينة تجعل الموضوع يتعين في حال تحققه الفعلي[141].

بيد أنَّه، ينبغي الاحتراز في مسألة الإمكان في العلامة الخبرية التي تقابل الإمكان في الأيقونات. فالعلامة الخبرية تحدد ميكانزم المؤوَّل - بفضل بنيته القائمة في الأولانية - على أساس الأيقونة والمجاورة والمشابهة الحاصلة بين المؤوَّل والموضوع[142].

ومادامت الأيقونات تمتلك طبيعة الواقعية، فإنَّ العلامة الخبرية تمتلك الطبيعة نفسها أيضًا؛ ولذا فإنَّ العلامة الخبرية ليست علامة عقلية خالصة، بل هي تعبير عن موضوعات واقعية[143].

2-2-1-4-3-1 **العلامة التصديقية:**

هي العلامة التي تنبثق عن العلاقة التي تربط المؤوَّل مع الموضوع (مؤ.مو) (2.3). إنَّها تدل على موجود واقعي[144]، فهي تخبرنا عن موضوعها بوصفه شيئًا معينًا موجودًا[145]، وهي قابلة للحكم، أي تحتمل

الصدق أو الكذب؛ نظرًا للعلاقة الواقعية التي تربطها بموضوعها[146] وذلك على أساس علاقتها بالتجربة[147]. وهي مخطط عقلي يخطه الذهن ليستدعي موضوعًا أو أكثر في الواقع؛ لذا فهي ترتبط بموضوعها بشكل وجودي كونها قرينة له[148]، ومحمولًا يتضمن أيقونات تدلنا على سمات ذلك الموضوع[149]؛ ولهذا السبب فإنَّها توصف بالقضية الإسنادية، علمًا أنَّها ستحتفي بضرب واحد من القضايا وهي القضية الشرطية ذات الصيغة الآتية: (إذا «أ» إذن «ب»)[150].

إنَّ هذه القضية ليست بحاجة لأن تثبت أو تنفى، بل يمكننا التأمل فيها بوصفها علامة قابلة لذلك الحكم. وتحافظ هذه العلامة ذاتها على دلالتها التامة سواء أثبتت واقعيًا أم لم تثبت؛ ولذا فإنَّ خصيصتها تكمن في نمط دلالتها، وهذه الخصيصة تكون بين العلامة التصديقية ومؤوَّلها؛ إذًا فالقضبة علامة تصديقية، والعلامة التصديقية رمز[151]. وهي ليست تقريرًا (Assertion) ولكنها قادرة على أن تقرر، والتقرير علامة.

2-2-1-4-3-1 **العلامة الحجية:**

تنبثق هذه العلامة نتيجة للعلاقة التي تنسجها مع مؤوَّلها (مؤ.مؤ (3.3)؛ إذ عرَّفها بورس بأنَّها العلامة التي تشكل بالنسبة إلى مؤولها علامة قانون[152]. وهي أكمل سائر العلامات. ومن جانب البنية فهي صحيحة، أي دائمة الصدق. هكذا – مثلًا – تنتمي العلامة الحجية إلى الأقيسة المنطقية، نحو:

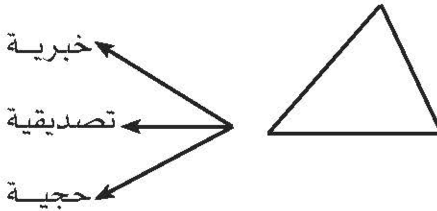
أ هو ب

ب هو ج

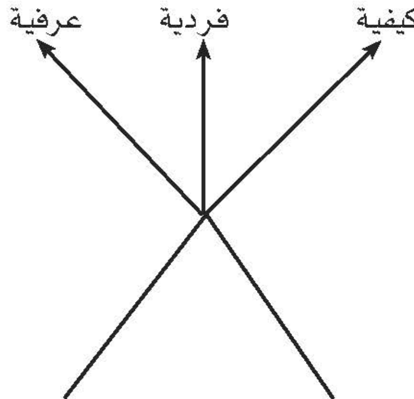
أ هو ج

وكذلك الأشكال الشعرية مثل الموشحات وغيرها. فما يخص هذا الصنف من المؤوَّل لا يمكن أن يكون بالنسبة إلى الموضوع إلا علامة رمزية(153). فالعلامة الحجية تمثل - إذًا بشكل مميز - مؤولها، أي استنتاجها(154).

مما سبق، يتضح أنَّ كل علامة من العلامات الفرعية الثلاث التي شكلت بعد المؤول قد مثلت موضوعها بطريقة مختلفة عن الأخرى، فالعلامة الخبرية مثلته في مظهره فقط، والعلامة التصديقية في علاقته مع وجوده الفعلي، والعلامة الحجية في مظهره بوصفه علامة(155). ويمكن تمثيلها في الرسم الآتي:



يتضح مما سبق، أنَّ كل بعد من أبعاد العلامة يتضمن ثلاثة أصناف من العلامات الفرعية، كالآتي:





ويمكن أن نمثّل لأبعاد العلامة، وأصنافها، ومراتب وجودها، ومستويات تأويلها في الجدول الآتي:

أبعاد العلامة / مراتب الوجود	البعد التركيبي (النحوي) بعد الممثل	البعد الدلالي (الإنجازي) بعد الموضوع	البعد التداولي (المنطقي) بعد المؤوّل	مستويات التأويل
الأولية (مقولة الإحساس)	مم.مم (١.١) كيفية	مو.مم (١.٢) أيقونية	مؤ.مم (١.٣) خبرية	التأويل المباش/ العاطفي
الثانوية (مقولة الوجود)	مم.مو (٢.١) فردية	مو.مو (٢.٢) قرينية	مؤ.مو (٢.٣) تصديقية	التأويل الدينامي/الطاقوي
الثالثية (مقولة القانون)	مم.مؤ (٣.١) عرفية	مو.مؤ (٣.٢) رمزية	مؤ.مؤ (٣.٣) حجية	التأويل النهائي/المنطقي

5-1-2-2 **الأقسام العشرة للعلامة** (Ten Classes of sign):

يشير الجدول السابق إلى الأصناف الفرعية للعلامة. ولا يمكن لأي علامة فرعية أن تشكّل في ذاتها علامة، لأنَّ العلامة ثلاثية. بل إنَّ هذه الأصناف الفرعية هي مكونات منطقية للعلامة[156]. ونظرًا لأنَّ كل علامة تتحدد بعلاقتها الثلاثية مع الأبعاد الثلاثة للعلامة، فإنَّ عدد أقسام العلامات الممكنة هي 3^3[157]، أي هي 27 قسمًا من العلامات[158]، إلا أنَّ بورس – بحسب مبدأ تراتبية المقولات – يقصرها على عشر علامات فقط؛ يرى أنَّها قادرة على وصف الأنظمة السيميائية مهما كانت[159].

فلو قرأنا الجدول الآتي أفقيًا، فإننا لا نجد - بحسب دولودال - إلا قسمًا واحدًا من العلامات ممثلها أول، وهي: (1.1، 1.2، 1.3)[159] (كيفية، أيقونية، خبرية).

	مم	مو	مؤ
أول	١.١	١.٢	١.٣
ثان	٢.١	٢.٢	٢.٣
ثالث	٣.١	٣.٢	٣.٣

ويمكننا تمثيلها في الجدول الآتي:

	مم	مو	مؤ
أول	• ← ١.١	• ← ٢.١	• ٣.١

أما إذا كان الممثل ثانيًا، فإنَّ موضوعه يمكن أن يكون أولًا أو ثانيًا. فإذا كان أولًا، فإنَّ المؤوَّل يحدد قسمًا واحدًا من العلامات: (2.1، 1.2، 1.3)، على النحو الآتي:

	مم	مو	مؤ
أول		• ← ١.٢	• ١.٣
ثان	• ٢.١ ↖		

وإن كان ثانيًا فإنَّه يحدد قسمين من العلامات؛ إذ يتمثل القسم الأول في: (2.1، 2.2، 1.3) (فردية، قرينية، خبرية)، على النحو الآتي:

	مم	مو	مؤ
أول			• ١.٣
ثان	• ٢.١	• ٢.٢	

ويتمثل القسم الثاني في: (٢.١، ٢.٢، ٢.٣) (فردية، قرينية، تصديقية)، أي هناك ثلاثة أقسام من العلامات يكون الممثل فيها ثانيًا.

	مم	مو	مؤ
أول			
ثان	• ٢.١	• ٢.٢	• ٢.٣

وحينما يكون الممثل ثالثًا فموضوعه يمكن أن يكون أولًا، أو ثانيًا، أو ثالثًا، ويكون مؤوِّله كذلك أولًا أو ثانيًا أو ثالثًا. الشيء الذي يوفر لنا ستة أقسام من العلامات يكون الممثل فيها ثالثًا: قسمًا يكون موضوعه هو الأول (٣.١، ١.٢، ١.٣) (عرفية، أيقونية، خبرية)، كالآتي:

	مم	مو	مؤ
أول		• ١.٢	• ١.٣
ثان			
ثالث	• ٣.١		

وقسمين موضوعهما ثان؛ إذ يتمثل القسم الأول في: (٣.١، ٢.٢، ١.٣) (عرفية، رمزية، خبرية)، غبى النحو الآتي:

	مم	مو	مؤ
أول			• ١.٣
ثان		• ٢.٢	
ثالث	• ٣.١		

ويتمثل القسم الثاني من: (٣.١، ٢.٢، ٢.٣) (عرفية، قرينية، تصديقية)، كالآتي:

	مم	مو	مؤ
أول			
ثان		•	•

		٢.٢	٢.٣
ثالث	٣.١		

وثلاثة أقسام موضوعها ثالث: يتمثل القسم الأول في: (٣.١، ٣.٢، ١.٣) (عرفية، رمزية، خبرية)، كالآتي:

	مم	مو	مؤ
أول			١.٣
ثان			
ثالث	٣.١	٣.٢	

ويتمثل القسم الثاني في: (٣.١، ٣.٢، ٢.٣) (عرفية، رمزية، تصديقية) على النحو الآتي:

	مم	مو	مؤ
أول			
ثان			٢.٣
ثالث	٣.١	٣.٢	

أما القسم الثالث فإنَّه يتمثل في: (٣.١، ٣.٢، ٣.٣) (عرفية، رمزية، حجية)، كالآتي:

	مم	مو	مؤ
أول			
ثان			
ثالث	٣.١	٣.٢	٣.٣

وبهذا يكون هناك ستة أقسام من العلامات يكون الممثل فيها هو الثالث؛ وعليه فإنَّ الأقسام العشرة للعلامات المرتبة بحسب تراتيبية المقولات الظاهراتية تنتظم في الجدول الآتي:

	مم	مو	مؤ	
I	١.١	١.٢	١.٣	العلامة الكيفية الأيقونية الخبرية
II	٢.١	١.٢	١.٣	العلامة الفردية الأيقونية الخبرية
III	٢.١	٢.٢	١.٣	العلامة الفردية القرينية الخبرية
IV	٢.١	٢.٢	٢.٣	العلامة الفردية القرينية التصديقية
V	٣.١	١.٢	١.٣	العلامة العرفية الأيقونية الخبرية
VI	٣.١	٢.٢	١.٣	العلامة العرفية القرينية الخبرية
VII	٣.١	٢.٢	٢.٣	العلامة العرفية القرينية التصديقية
VIII	٣.١	٣.٢	١.٣	العلامة العرفية الرمزية الخبرية
IX	٣.١	٣.٢	٢.٣	العلامة العرفية الرمزية التصديقية
X	٣.١	٣.٢	٣.٣	العلامة العرفية الرمزية الحجية

وحتى لا نبقى في مستوى التعميم سنشرح هذه الأقسام بالتفصيل، على النحو الآتي:

2-2-1-5-1 **العلامة الكيفية الأيقونية الخبرية** Rhematic Iconic Qualisign:

العلامة الكيفية هي كل كيفية بقدر ما تكون علامة. والكيفية هي كل ما هو إيجابي في حد ذاته. والعلامة الكيفية – مثل الشعور بالحمرة («Feeling of» red) – لا يمكنها أن تدل على موضوعها إلا من خلال العناصر المشتركة أو المتشابهة. وهي بالضرورة أيقونة. ولأنَّ الكيفية إمكانية منطقية مجردة (بحتة)، فإنَّه لا يمكنها أن تُؤوَّل إلا لكونها علامة للجوهر، أي كيفية[160].

2-3-1-5-2 **العلامة الفردية الأيقونية الخبرية** Rhematic Iconic Sinsign:

هي شيء من التجربة، بقدر ما تكون كيفياته التي يتصف بها، مثل تخطيط فردي (Individual diagram). وهذا ما يجعله يحدد فكرة كائنة. ولكونه أيقونة فهو علامة بحتة من التشابه، ولا يمكنه أن يُؤوَّل إلا بوصفه علامة للجوهر أو الكيفية؛ ولذا فإنَّه يجسد علامة كيفية[161].

2-2-1-5-3 **العلامة الفردية القرينية الخبرية** Rhematic Indexical Sinsign:

هي شيء من الخبرة المباشرة، يدل على موضوعه لعلاقة سببية تربطهما معًا (السبب والنتيجة)، من نحو صرخة عفوية[162] (Spontaneous cry).

2-2-1-5-4 **العلامة الفردية القرينية التصديقية** Dicent Indexical Sinsign:

هي شيء من الخبرة المباشرة، يدل بقدر ما هو علامة على موضوعه الذي هو موجود فعليًا. وهذا لا يمكن القيام به إلا إذا كان هذا الشيء

متأثرًا بالموضوع. ومثال ذلك دوارة الريح[163] (weathercock) التي تدلنا بوضعها الحالي على اتجاه الريح الواقعي.

2-2-1-5-5 **العلامة العرفية الأيقونية الخبرية** Rhematic Iconic Legisign:

هي قانون عام أو نوع[164]، يمتلك كل واحد من تحققاته الفردية كيفيات تخوله لأن يثير في ذهن المؤوِّل (Interpret) صورة عن موضوعه. ومن هذا النوع التخطيط الذي لا يتعلق بحالة فردية معينة، (Diagram. apart from its factual individuality) وإنما ينطبق على سائر الحالات المتشابهة، مثل التخطيط العام للحرارة الناجمة عن الحصبة[165].

2-2-1-5-6 **العلامة العرفية القرينية الخبرية** Rhematic Indexical Legisign:

هي قانون عام أو نوع[166]، كل واحد من تحققاته الفردية متأثر أو مرتبط بموضوعه عن طريق توجيه الانتباه إلى هذا الموضوع، ومثال ذلك أسماء الإشارة والضمائر[167] (demonstrative pronoun).

2-2-1-5-7 **العلامة العرفية القرينية التصديقية** Dicent Indexical Legisign:

هي قانون عام أو نوع – مثل صراخ في الشارع[168] (street cry) – يفيد خبرًا ما عن موضوعه؛ الأمر الذي يدفع المؤوِّل إلى العمل أو الأخذ بالقرار[169].

2-2-1-5-8 **العلامة العرفية الرمزية الخبرية** Rhematic Symbolic Legisign:

هي علامة ترتبط مع موضوعها بوساطة مجموعة عامة من الأفكار. فكل اسم جنس[170] (common noun) مثل «رجل»، و«حصان» هو من هذا النوع.

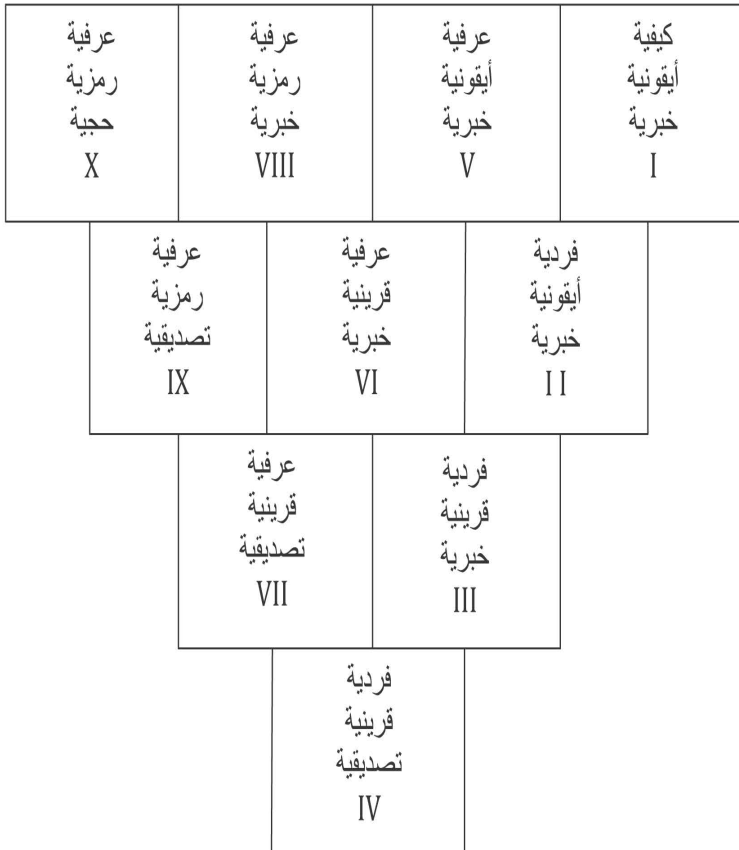
2-2-1-5-9 **العلامة العرفية الرمزية التصديقية** Dicent Symbolic Legisign:

هي العلامة التي ترتبط مع موضوعها بوساطة اقتران مجموعة من الأفكار العامة؛ لكي تفيد خبرًا عن هذا الموضوع(171)، ومثال ذلك: قضية معينة، من نحو «الطالب النجيب»، و«الشجرة الطويلة».

2-2-1-5-10 **العلامة العرفية الرمزية الحجية** Argument Symbolic Legisign:

هي العلامة التي تتكون من مركب تام وقياسي من العلامات. خلافًا للعلامة السابقة التي لا يُحدد فيها الموضوع، بل تحديد التركيب الحاصل بين العلامات التي تخبر عن الموضوع (أي العلامة العرفية الرمزية التصديقية). هذا النوع من العلامات الحجية هو صحيح (دائم الصدق). ومثاله: الأقيسة والبراهين المنطقية، والأشكال الشعرية(172).

لقد قام بورس بترتيب هذه الأقسام العشرة من العلامات بحسب قرابتها في المثلث الآتي(173):



2-2-2 **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco 1932-2016):

يستخدم أمبرتو إيكو العلامة من أجل نقل معلومات، ومن أجل قول شيء ما، أو الإشارة إلى شيء ما يعرفه شخص ما يريد أن يشاطره الآخر هذه المعرفة. فهي بذلك جزء من سيرورة تواصلية من نوع: مصدر- باث- قناة- إرسالية- مرسل إليه. والعلامة هي الشكل الرمزي الأمثل الذي يقوم بدور الوسيط بين الناس وعالمهم الخارجي، وهي الأداة التي يستخدمونها في تنظيم تجاربهم بعيدًا عن الإكراهات

التي يفرضها الاحتكاك المباشر مع معطيات الطبيعة الخام. أو هي الأداة التي تأنسن الناس من خلالها وانفلتوا من ربقة الطبيعة؛ ليلجوا عالم الثقافة الرحب الذي سيهبهم طاقات تعبيرية كبيرة[174].

لقد استنتج إيكو في كتابه (العلامة تحليل المفهوم وتاريخه) التوزيع الثلاثي للعلامة الذي توصل إليه أغلب العلماء والدارسين؛ إذ يرى أنَّ هذا التوزيع هو ما يناسب الحس السليم، وقد مثّل له بالمثلث الآتي[175]:

المؤوَّل (بورس)

المرجعية (ريتشاردز وأوغدن)

القصدية (كارناب)

المعنى (فريجة)

القسم (موريس)

المدلول (موريس)

التصور (دو سوسير)

الإيحاء (س. ميل)

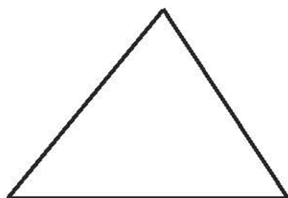
علامة (بورس) الصورة الذهنية (سوسير، بورس) موضوع (بورس)

رمز (ريتشاردز وأوغدن) المضمون (هيلمسلف) المعيَّن (موريس)

حامل العلامة (موريس) حالة وعي (بويسنس) المعنى (فريجة)

تعبير (هيلمسلف) تقرير (روسل)

ماثول (بورس) ما صدق (كارناب)



دال (سوسير) معنم (بويسنس)

يتضح من خلال المثلث السابق - بحسب رؤية إيكو - أنَّ الحس السليم يتفق مع التوزيع الثلاثي للعلامة، وهو الشيء الذي يتقاسمه الناس جميعًا، ولا يستعمل نفس المفاهيم. فالبعض عد (المدلول) مرجعًا، وعد (المعنى) مدلولًا، إنَّ هذا الاختلاف قد يكون منهجيًا محضًا، وقد يكون يخفي خلفه اختلافًا حقيقيًا في المنطلقات.

يميز إيكو العلامات الطبيعية عن العلامات غير القصدية؛ إذ إنَّ هناك نمطين من العلامات، هما: الأحداث الطبيعية التي تصدر عن مصدر طبيعي، والسلوك الإنساني الذي لا يصدر عن قصد من قبل المرسِلين؛ وهكذا فإننا من الممكن أن نستدل من الدخان وجود النار. فهذه الحالة تسمى استدلالًا (Inference)؛ ولهذا فإنَّ حياتنا اليومية مليئة بهذه الأفعال الاستدلالية ينبغي التعرف عليها بوصفها أفعالًا سيميائية؛ وعليه فإنَّ هناك علامة كلما قررت جماعة إنسانية استخدام شيء ما والتعرف عليه بوصفه ناقلًا لشيء آخر. وبالمعنى نفسه، فإنَّ الأحداث الصادرة عن مصدر طبيعي يمكن أن تُجدول بوصفها علامات؛ لأن هناك تعاقدًا يفترض تضايف (Correlation) مسننًا بين تعبير ومحتوى[176].

أما فيما يتعلق بالعلامات غير القصدية، فإنَّ الإنسان ينجز أفعالًا يدركها أيٌّ كان بوصفها وسائل علامية كاشفة عن شيء آخر، حتى لو كان المرسل غير واعٍ بالخاصية الكاشفة لسلوكه. وخير مثال لذلك السلوك الإشاري (Gestural behavior)؛ إذ وراء كل سلوك إنساني قصد دال عميق؛ وعليه فإنَّ أي شيء يمكنه أن يفهم كونه علامة إذا وجد تعاقد يسلّم بتعويضه لشيء آخر، أما إذا كانت بعض الاستجابات السلوكية غير ظاهرة بوساطة تعاقد ما، فإنَّ المثيرات لا يمكن أن ينظر إليها بوصفها علامات[177].

وأما فيما يتعلق بمسألة الاعتباطية، فإنَّ إيكو يرى أنَّ العلامات القائمة على المشابهة من نحو علامات المرور، وآثار الأقدام ...إلخ تبلغ شيئًا معينًا بالنظر إلى نظام التعاقدات أو نظام التجارب المكتسبة. وهكذا فعندما أشاهد آثاراً مرسومة على الأرض فإنني أستدل على حضور حيوان معين إذا ما كنت قد تعلمت وضع علاقة تعاقدية بين هذه العلامة وهذا الحيوان؛ ولذلك فإنَّ إيكو يؤكد على أنَّ كل الظواهر المرئية التي يمكن تأويلها كونها قرينات يمكن عدها علامات تعاقدية. إنَّ العلامات الأيقونية لا تمتلك خاصيات الشيء الذي تمثله، وهي لاتستنسخ إلا بعض شروط الإدراك المشترك. وهكذا فالعلامة الأيقونية يمكن أن تحتوي – من بين خصائص الشيء – على الخصائص المرئية والخصائص الوجودية (الأنطولوجية) والتعاقدية[178].

لقد صنّف إيكو العلامات وفق تسعة معايير، هي كالآتي[179]:

1 – العلامة بحسب مصدرها.

2 – الدلالة والاستنتاج.

3 – درجة الخصوصية السيميائية.

4 – القصدية ودرجة وعي الباث.

5 – القناة الطبيعية وجهاز الالتقاط الإنساني.

6 – العلاقة مع المدلول.

7 – إنتاجية الدوال.

8 – نوعية العلاقة المفترضة مع المرجع.

9 – لسلوك الذي تثيره العلامة عند المتلقي.

وقد قسّم إيكو أنساق العلامات ثمانية عشر قسمًا، بدءًا بأكثرها طبيعة وعفوية ووصولًا إلى أكثرها تعقيدًا. وهذه الأنساق هي[180]: سيميائيات الحيوان، والعلامات الشمية، واللمسية، والذوقية، وأنماط الأصوات، وحركات الأجسام، والعلامات الدالة على المكان، والعلامات الدالة على الحركة، واللغات المكتوبة، واللغات الطبيعية، والأنساق الخطية، وبنيات الحكي، وآداب السلوك، والأساطير، والمعتقدات، والطقوس، والتواصل الجماهيري، والرسائل.

ومن أهم النظريات التي استمدت مقوماتها وأسسها الفكرية والفلسفية من المرجعية المنطقية، ولاسيما من سيميائيات بورس من جهة، ومن النظرية السلوكية من جهة أخرى نظرية تشارلز موريس. وهذا ما سيأتي تفصيله في المرجعية السلوكية للعلامة.

2-3 الخلفية السلوكية:

2-3-1 تشارلز موريس (Ch. W. Morris 1901 - 1979):

في الوقت الذي تعددت فيه المقاربات السيميائية ألّف موريس - سنة 1938م - كتابه (أسس نظرية العلامات) (Foundation of the theory of signs)؛ ليقيم بنية نظرية بسيطة تجمع بين هذه المقاربات، وتوحّد بين كل العلوم. وقد اعتمد لذلك على منهج يجمع بين التجريبية المنطقية الألمانية والمذهب الذرائعي الأمريكي. ثم ظهر كتابه (العلامات اللغة والسلوك) (Signs Language and Behavior) سنة 1946م؛ إذ فصّل فيه المفاهيم السابقة ودقّق فيها، متوسلًا نظريات سلوكية أكثر منهجية وتطورًا، تتيح له تلافي الإشكالات الناجمة عن التفسير السلوكي الساذج. وفي كتابه المعنى والمغزى (Signification

and Significance 1964) بحث موريس – انطلاقًا من مفهوم العلامة – في موضوعات مستجدة في اللسانيات والمنطق والقيم ...إلخ[181].

2-1-3-2 **طبيعة العلامة:**

إنَّ موريس يستعمل كلمة (علامة) بالمعنى نفسه الذي يستعمله بورس بلفظ (العلامة بحد ذاتها) الذي يختص بالدال فقط. وبما أنَّ العلامة بهذا المفهوم فإنَّها لا تقوم إلا ضمن عملية الدلالة (Signprocess) أي الدلالات المفتوحة[182] (Semiosis). وهذه الدلالات المفتوحة هي تلك السيرورة التي يشتغل على أساسها شيء ما بوصفه علامة. وتضم هذه السيرورة – عادة – ثلاثة عناصر[183]، على النحو الآتي: ما يقوم مقام العلامة (حامل العلامة) (Sign Vehicle)، وما تحيل عليه العلامة (المعيَّن) (Designatum)، والأثر الناتج عن العلامة في المتلقي (المؤوَّل) (Interpretant)، ويمكن أن ينضاف إليها الشخص المفسِّر الذي يقوم بعملية التأويل (المؤوِّل) (Interpretar). فمثلًا، الكلب يستجيب لصوت معين (حامل العلامة) بوساطة نمط من السلوك (المؤوَّل)؛ إذ ينتج عنه صيد الفريسة (المعيَّن) وأما (المؤوِّل)، فهو الكلب نفسه. وكذلك عندما يتهيأ مسافر لتكييف سلوكه (مؤوَّل) لكي يتلاءم والمكان (معيَّن) الذي ينوي زيارته بموجب رسالة (حامل العلامة) تلقاها من صديق له توضّح له هذا المكان وبهذه الحالة يكون المسافر هو (المؤوِّل). استنادًا إلى عناصر الدلالات المفتوحة السابقة، فإنَّ الطريقة المثلى والأكيدة التي تبرز خصائص علامة ما هي كالآتي:

(ع) علامة لـ (مع) بوساطة (مؤ) في النطاق الذي يصل فيه (مؤ) إلى معرفة (مع) بمقتضى حضور (ع)[184].

لقد طرح موريس في كتابه (العلامات اللغة والسلوك) مجموعة من الشروط التي يجب أن تتوافر في شيء ما حتى يصح اعتباره علامة. وبشكل عام، لا بد لهذه الشروط من الارتكاز على أحداث قابلة للملاحظة؛ وعليه يكون تعريف العلامة على النحو الآتي: «إذا كان شيء ما أ، عند غياب الموضوع المثير الذي يبعث على متتابعات من الاستجابات من أسرة سلوكية معينة، مثيرًا تحضيريًا يُحدث في جهاز عضوي ما تهيؤًا لأن يرد عند تحقق شروط معينة بمتتابعات من الاستجابات من الأسرة نفسها، فعندها يكون أ علامة»؛ إذ نلاحظ أنَّ معظم المفاهيم الواردة في هذا التعريف هي مقتبسة من المذهب السلوكي. فالمثير التحضيري يؤثر ويعدل في استجابة مثير آخر، هكذا مثلًا تزداد قفزة الفئران عند التعرض لصدمة كهربائية إذا ما سبقها صوت الجرس على أنه مثير تحضيري. والتهيؤ للاستجابة هو حالة يوجد فيها الكائن العضوي في ظرف ما بحيث إنَّه عند حصول شروط إضافية تتحقق الاستجابة المناسبة[185].

ويرى أمبرتو إيكو أنَّ موريس قد خلط بين العلامة والمثير. فالقول بأنَّ العلامة مثير تحضيري يشتغل عند غياب موضوع فعلي، معناه أنَّ العلامة هي مثير يحل محل مثير آخر، محدثًا نفس الآثار. وهكذا إذا أصبت - لأسباب غريبة - بغثيان حاد كلما رأيت فتاة جميلة، فإنَّ شراء مثير للقيء سيكون هو علامة على الفتاة، وبالتأكيد لم يكن موريس يقصد ذلك، إلا أنَّ التعريف الضيق للعلامة قد يدل على هذا المعنى[186].

لقد أعاد موريس - على ضوء المفهوم الجديد - تعريف المصطلحات الأساسية التي تدخل في عملية الدلالات المفتوحة.

فالكائن العضوي الذي يعتبر شيئًا ما بمثابة علامة يسمى (مؤوِّلا) وتهيؤه للرد بمتتابعة من الاستجابات من أسرة سلوكية معينة يسمى (مؤوَّلا)، والأمر الذي يجعل إنجاز المتتابعة من الاستجابات ممكنًا يسمى (المرجع) (Denotatum). أما الشروط التي يجب تحققها لتسمية شيء ما (مرجعًا)، فيطلق عليه موريس مصطلح (المعنى) (Significatum) بدلًا من مصطلح (المعيَّن) (Designatum). فالعلامة تعني أو تقصد معنى[187].

ومن الأمثلة على ذلك، شخص يطلب من سائق سيارة بالوقوف وينبهه إلى وجود جرف ترابي يغلق الشارع، الأمر الذي أدى بالسائق إلى الاستدارة والذهاب باتجاه طريق آخر. فالسائق هو (المؤوِّل)، والكلمات التي وجهها إليه الشخص هي (حامل العلامة)، والواقع بأنَّ الشارع مغلق بجرف ترابي هو (المرجع)، وفي حال كذب الشخص يشكل المقصود المزعوم مجرد (معنى)، وما يثيره هذا المعنى في المؤوِّل من ترقب واستدارة هو (المؤوَّل)[188].

في كتاب (المعنى والمغزى) ينظر موريس إلى السيرورة الدلالية المفتوحة على أنها علاقة خماسية بين (العلامة، والمؤوَّل، والمؤوِّل، والمعنى، والسياق). ومن أمثلة ذلك: النحلة التي تجد الرحيق وتعود إلى القفير، لترقص بطريقة ترشد بقية النحل إلى مصدر الغذاء. فالرقص يشكل (العلامة)، والنحل المتأثر بالرقص (المؤوِّل)، والتهيؤ للاستجابة على نحو ما بسبب الرقص هو (المؤوَّل)، ونوعية الشيء الذي يستعد النحل أن يقوم بفعل ما تجاهه هو (المعنى)، ووضع القفير هو جزء من (السياق) الحالي[189]. مما يلاحظ على هذا التعريف أنَّ السياق يظهر لأول مرة ضمن عملية الدلالات المفتوحة، وأنَّ المؤوَّل والمؤوِّل يكونان فيه على نحو حدين منفصلين.

2-3-1-1 أبعاد الدلالات المفتوحة ومستوياتها:

انطلاقًا من المصطلحات الثلاثة المتلازمة (حامل العلامة، والمعيَّن، والمؤوَّل) مع العلاقة الثلاثية للدلالات المفتوحة، يُقسِّم موريس السيميائيات إلى ثلاثة أبعاد، بحيث يتضمن كل بعد تخصصًا أو مستوى معينًا من العلوم.

فالعلاقة القائمة بين العلامات فيما بينها تشكّل (البعد التركيبي) (Syntactical) للدلالات المفتوحة، والعلم الذي يبحث في هذا المستوى يسمى (علم التركيب) (Syntactic). والعلاقة القائمة بين العلامات والموضوعات التي تعبر عنها تشكّل (البعد الدلالي) (Semantical)، ويسمى التخصص الذي يبحث في هذا المستوى (علم الدلالة) (Semantic). والعلاقة القائمة بين العلامات ومؤوِّليها تشكّل (البعد التداولي) (Pragmatical)، والمجال الذي يبحث في هذا المستوى يسمى (التداولية)[190] (Pragmatic).

للدلالة على هذه العلاقات القائمة بين المستويات الثلاثة يرى موريس ضرورة وجود مصطلحات خاصة من أجل تعيين بعض العلاقات بين العلامات فيما بينها، وبين العلامات والموضوعات، وبين العلامات والمؤوِّلين. وفعل «يستلزم» خاص بالبعد التركيبي، وفعل «عيِّن» و«قرّر» يتعلقان بالبعد الدلالي، وأما «عبّر» فيتعلق بالبعد التداولي، فكلمة «طاولة» تستلزم ولكن تعيِّن أثاثًا يشغل حيزًا أفقيًا يمكننا وضع أشياء فوقها. إنَّها تعيّن مقولة موضوعية ما (أثاث يشغل حيزًا أفقيًا). بالإمكان وضع أشياء فوقها. إنها تدل دلالة ذاتية على الأشياء التي يمكننا استخدامها. وأخيرًا فإنها تعبّر عن مؤوَّلها. ومهما كان الحال فإنَّ بعض الأبعاد قد تختفي نظريًا أو فعليًا. ومن الممكن ألا تكون هناك علاقات تركيبية مع

علامات أخرى، فيصبح استلزامها كذلك عديمًا، أو يمكن أن نحصل على الاستلزام، وإن كان لا يقرر أي موضوع، أو أن يكون له استلزام بدون مؤوَّل وبدون عبارة أيضًا، مثلما هو الحال في لغة ميتة، كما أنَّ بعض المصطلحات المقترحة أحيانًا، تصلح للدلالة على فعل بعض العلاقات الممكنة التي بقيت دون تحقيق. ومن الأهمية بمكان التمييز بين العلاقات التي تقيمها علامة معطاة، والعلامات التي نستخدمها في أثناء الحديث عن هذه العلاقات. وهذا ما يقود إلى التطبيق السليم للسيميائيات بحسب رأي موريس. إنَّ نشاط العلامات - بوجه عام - يعد وسيلة من الوسائل التي تستعملها بعض الكائنات لمعرفة كائنات أخرى بوساطة فئة من الكائنات وعن طريقها يتم ذلك. ولكن ينبغي التمييز بين مستويات هذه العملية حتى لا تصل إلى الغموض التام. والسيميائيات بوصفها علمًا للدلالة المفتوحة منفصله عنه بالطريقة عينها التي يتميز بها كل علم عن موضوعه[191].

إذا كان (X) يعمل بكيفية ما بحيث (Y) يتعرّف إلى (Z) بوساطة (X)، عندئذ نستطيع القول بأنَّ (X) علامة و(X) يعيّن (Z)... إلخ. ولكن «علامة» و«عيّن» تعدان هنا علامتين لنظام أعلى للدلالة المفتوحة، وترجع إلى مستوى أدنى وأولي من عملية الدلالة المفتوحة. إنَّ ما يبدو معينًا في هذه اللحظة هو علاقة ما لـ (X) و (Z)، وليس فقط (Z). فـ (X) و(Z) معينة، وتصبح العلاقة بدورها معينة في حالة تحول (X) إلى علامة و(X) إلى معيّن؛ وعليه يمكن أن يظهر التعيين على مستويات مختلفة تقابلها مستويات مختلفة من المعينات. فالسيميائيات بوصفها علمًا، تستعمل علامات خاصة من أجل تقديم أحداث تتعلق بهذه العلامات. إنها لغة منجزة للحديث عن العلامات والفروع الثلاثة

التابعة لها هي: علم التركيب، وعلم الدلالة، والتداولية، التي تعالج الأبعاد التركيبية والدلالية والتداولية[192] كما أشرنا إلى ذلك سالفًا. ويمكن تفصيلها على النحو الآتي:

2-3-1-1-1 **علم التركيب** (Syntactic):

يبحث علم التركيب في العلاقات التركيبية القائمة بين العلامات نفسها، بصرف النظر عن علاقة العلامات مع الموضوعات أو مع المؤوِّلين[193]. يعد علم التركيب أكثر فروع السيمياء تطورًا ورسوخًا. وذلك يعود - كما يوضح موريس - إلى اهتمام علماء الأغريق من مناطقة وعلماء هندسة بالاستدلال وبالنظام الاستنباطي. ولا شك، أنَّ لايبنتز هو أول من استطاع الوصول - انطلاقًا من اعتبارات لسانية ومنطقية ورياضية - إلى تصور منهج صوري عام يعنى بتراكيب العلامات واستنباط بعضها من البعض الآخر. وبفضل جهود بعض العلماء[194] لقي هذا المنهج امتدادًا واسعًا في المنطق الرمزي؛ إذ إنَّه مع التركيب المنطقي لكارناب (Carnap 1891- 1970) بلغت نظرية العلاقات التركيبية أعلى درجة من الإتقان والإحكام[195].

إنَّ التركيب المنطقي (Logical Syntax) يهمل كليًا البعدين الدلالي والتداولي للدلالات المفتوحة، ليحصر شغله في البنية المنطقية التركيبية (Logico-Grammatical). بحسب هذه النظرية تصبح اللغة مجموعة من العناصر مرتبط بعضها ببعض استنادًا لصنفين من القواعد، هما: قواعد الصياغة، التي تحدد التراكيب الجائزة من عناصر المجموعة (القضايا). وقواعد التحويل التي تحدد القضايا التي يمكن استنباطها من قضايا أخرى. ولا يمكننا أن نساوي بين التركيب المنطقي وعلم التركيب ككل؛ إذ إنَّه يقصر بحوثه على نمط معين من التراكيب المتعارف عليها؛ لذلك كان من مهمة علم التركيب

أن يشمل التراكيب المستعملة في اللغات الطبيعية كلها. هذا بالفعل ما أنجزه تشومسكي (Chomsky 1928) في النحو التوليدي والتحويلي متبينًا صنفي القواعد التي وضعها كارناب، أي قواعد الصياغة وقواعد التحويل. ينضاف إلى ذلك، أنَّ موريس يشدد على أهمية اشتمال علم التركيب على التراكيب غير اللسانية، مثل التراكيب الداخلة في مجال الفنون التشكيلية وغيرها[196].

إلا أنَّ مشروع موريس لإقامة علم تركيب عام يبقى ناقصًا؛ ذلك أنَّ هذا العلم لديه يقتصر على المركبات. فلا مجال في علم التركيب للبحث في المركبات وخصائصها. والحال أنَّ اللسانيات الحديثة منذ دو سوسير وبلومفيلد (Bloomfield 1887- 1949) لم تأل جهدًا لاستقصاء هذا المجال. فالأبحاث المندرجة تحت علمي الأصوات (Phonetics) ووظائف الأصوات (Phonology) وجهت اهتمامها لدراسة العلامات اللسانية الفردية. فعلم الأصوات يتطرق إلى حيثيات التحقق المادي للعلامات كلها، وعلم وظائف الأصوات يحاول تعيين وتصنيف العناصر التي تقوم عليها الألفاظ المفردة. وقد أحدثت هذه الدراسات تأثيرًا واسعًا على الأبحاث المتعلقة بالعلامات غير اللسانية. لا ريب، أنَّ نقصان مثل هذه الفروع ضمن علم التركيب العام لدى موريس يعود إلى أنَّ السيميائيات منوطة عنده بسلوك الدلالات المفتوحة؛ ولذا فهي منوطة بالنص الظاهر من هذا السلوك، وليس باللفظة المفردة خارج الاستعمال الدلالي، كما هي الحال عند دو سوسير[197].

2-3-1-1-2 **علم الدلالة** (Semantic):

يدرس هذا العلم علاقة العلامات بالموضوعات التي تعبر عنها هذه العلامات[198]. إنَّ علم الدلالة – بحسب رأي موريس – لم يستطع أن

يبلغ مرتبة الوضوح والمنهجية التي عرفتها بعض أجزاء علم التركيب. ومرد ذلك إلى أنَّ عرضًا دقيقًا لعلم الدلالة يفترض وجود علم تركيب شديد التطور. فالكلام عن العلامات والأشياء التي تدل عليها يتطلب تحققًا مسبقًا للغة علم التركيب وللغة الشيئية (Thing- Language)، أي اللغة التي تتناول الأشياء. هكذا مثلًا، في قولنا «زيد» يدل على «أ» الذي هو عينة من جملة ما في لغة علم الدلالة، العلامة «زيد» هي مصطلح من اللغة الفوقية (Metalanguage) يرجع إلى العلامة «زيد» التي هي علامة من اللغة الشيئية. وأما «أ» فهو مصطلح من اللغة الشيئية إلى شيء خارجي. وأما كلمة «يدل على»، فهي مصطلح من علم الدلالة؛ إذ إنَّها علامة وصفية دالة على علاقة بين علامة ما وموضوعها؛ وعليه فإنَّ علم الدلالة يفترض وجود علم التركيب لكنه يتنزه عن التداولية[199].

إنَّ علم الدلالة يعتمد على القواعد الدلالية (Semantical Rule)، التي تحدد الشروط التي تمكننا من تطبيق العلامة على موضوع (Object) أو حال ما (Situation). وتكون صياغتها العامة على النحو الآتي:

إنَّ حامل العلامة (س) هو الذي يدل على الشروط (أ، ب، ج... إلخ) التي يصح بها تطبيقه. فإن حقق موضوعاً أو حال ما الشروط المطلوبة، يكون عندئذ مرجعًا (Denotatum) لـ (س). فمثل هذه القواعد غير مصرح بصياغتها من قبل الذين يستعملون العلامات، بل إنها تسير تلقائيًا بمثابة عادات سلوكية؛ إذ إنَّه يحصل تطبيق بعض العلامات على بعض الحالات فقط[200].

2-3-1-1-2 **التداولية** (Pragmatic):

تتناول التداولية - بالبحث والدراسة - العلاقة القائمة بين العلامات والمؤوِّلين. أو هي ذلك الجزء من السيميائيات الذي يهتم بأصل العلامات واستخداماتها وتأثيراتها على سلوك الأشخاص في أثناء عملية التواصل[201]. أو هي العلم الذي يعالج كل الظواهر النفسية والبيولوجية والاجتماعية الواردة في الدلالات المفتوحة. منهجيًا، فإنَّ التداولية تفترض كلًا من علم التركيب وعلم الدلالة، كما أنَّ الأخير يفترض العلم السابق. ذلك أنَّ علاقة العلامات بمستعمليها تتطلب معرفة علاقة العلامات بعضها ببعض وعلاقتها بالموضوعات التي تعود إليها[202].

ترتكز التداولية على مجموعة من القواعد التي تتضمن بدورها الشروط الواجب توافرها في المؤوِّلين، حتى يصح اعتبار حامل العلامة علامة. فأية قاعدة - بالطبع - تشكل نمطًا من السلوك عند الاستعمال، وبهذا المعنى يوجد مركب تداولي في القواعد كلها. ولكن ثمة حوامل للعلامة في بعض اللغات تخضع لقواعد تداولية خاصة. فعلامات التعجب مثل «آه»، والأوامر من نحو «تعال إلى هنا»، والعبارات مثل «صباح الخير» وغيرها من الوسائل البيانية لا ترد إلا عند توافر شروط معينة عند مستعملي اللغة. يجوز القول إنَّ العلامات المذكورة تعبر عن هذه الشروط، لكن لا يمكننا القول إنَّها على مستوى الدلالات المفتوحة المستخدمة فيه، تدل عليها أو تعود إليها. فتقرير مثل هذه الشروط بالنسبة لعلامات ما يشكل بقدر ما يستحيل رده لقواعد التركيب والدلالة، قواعد تداولية خاصة بالعلامات المذكورة[203].

وتختص التداولية بمجموعة من المصطلحات من نحو «المؤوَّل»، و«المؤوِّل»، و«العرف» أو «الاتفاق» (Convention) عند تطبيقه على

العلامات، و«الأخذ بالاعتبار»، و«التحقق» (Verification)، و«الفهم». أما المفاهيم الأخرى الخاصة بالسيميائيات مثل «العلامة، واللغة، والحقيقة أو الصدق، والمعرفة»، فلها كذلك مقومات تداولية[204].

خاتمـــة:

يُعدُّ مفهوم العلامة مفهومًا واسعًا وعريضًا، ومن العسير التطرق إلى اتجاهاته كلها بالتفصيل؛ إذ إنَّ الفكر السيميائي من الأمور التي اهتم بها الإنسان منذ القدم، إلى أن تبلور هذا الفكر في قوالب نظرية مكتملة، على يد اللساني فرديناند دو سوسير، والمنطقي تشارلز ساندرز بورس، بوصفهما مؤسسَين رئيسين للسيميائيات الحديثة، التي تفرعت لاحقًا إلى مدارس واتجاهات متعددة، ترتهن إلى أسس أيديولوجية، محكومة بخلفيات نظرية وفكرية مغايرة.

تختلف طبيعة العلامة وعناصرها باختلاف وجهات نظر واضعيها، وباختلاف التصورات الفكرية التي يستندون إليها، ووفقًا لما يقتضيه تصورهم لوظائف هذه العناصر، وطبيعة العلاقة التي تربط بينها، وهذه التصورات هي:

أولا: التصور اللساني: ورائده فرديناند دو سوسير الذي قدّم تصوره للعلامة في كيان مزدوج، يتكون من الدال والمدلول. لقد لقيت نظريته نقدًا من رولان بارت، وبنفنست، وأوجدن وريتشاردز؛ فبارت انتقد الجانب النفسي، الذي يحدد العلاقة بين الدال والمدلول. ويرى بنفنست أنَّ الاعتباطية تقع بين الدال والمدلول من جهة، والشيء الذي تعينه من جهة أخرى، ليس بين الدال والمدلول على نحو ما يرى دو سوسير. وقد أضاف أوجدن وريتشاردز المرجع إلى أركان العلامة، واستبدلا مصطلح الدال بالرمز، والمدلول بالفكرة.

ومن الذين ساروا على نهج دو سوسير ووسعوا من فهمه للعلامة لويس هيلمسلف، الذي اقترح بعدًا ثالثًا لها. لقد أسس هيلمسلف نظرية لغوية، عرفت باسم (الغلوماستيكية)، تقوم على دراسة اللغة بوصفها شكلًا أكثر من كونها مادة، فجعل اللغة ترتقي إلى مستوى النظام، الذي يحكم إنتاج العلامات كلها. وتتكون العلامة عنده من جزأين، هما: التعبير والمحتوى، فكل جزء يحتوي على شريحتين، هما: الشكل والمادة.

ثانيًا: التصور المنطقي: ورائده تشارلز ساندرز بورس الذي بنى نظريته على أسس رياضية ومنطقية وفلسفية، فهي نظرية متكاملة، تقوم على المقولات الظاهراتية للإدراك والوعي. ويرى بورس أنَّ كل المجالات المعرفية يجب إخضاعها ودراستها من خلال السيميائيات؛ وبهذا تكون نظريته قد تجاوزت العلامات اللسانية، كما هو الحال عند دو سوسير لتدرس أيضًا العلامات غير اللسانية. ويبني بورس تصوره للعلامة على أنَّها سيرورة لإنتاج الدلالة وتداولها؛ إذ قسّمها إلى أبعاد ثلاثة: تركيبي، يدرس علاقة العلامة بذاتها، ودلالي، يُعنى بعلاقة العلامة بموضوعها، وتداولي، يهتم بعلاقة العلامة بمؤوِّلاتها. وجعل كل بعد يتضمن ثلاثة أصناف فرعية من العلامات.

استثمر أمبرتو إيكو التوجه البورسي في بناء سيميائيات للثقافة، جاعلًا من علم العلامات مدخلًا لدراسة مختلف التمثلات الثقافية للإنسان، بمختلف أنماطها في الوجود وطرقها المتعددة في الاشتغال. والعلامة - بحسبه - جزء من سيرورة تداولية (مصدر - باث - قناة - إرسالية - مرسل إليه)، وهي الشكل الرمزي الأمثل، الذي يقوم بدور الوسيط بين الناس وعالمهم الخارجي، والذي يُستخدم من أجل نقل

معلومات، أو قول شيء ما، أو الإشارة إلى شيء ما يعرفه شخص ما، يريد أن يشاطره الآخر هذه المعرفة. وصنَّف إيكو العلامات وفق تسعة معايير، وقسَّم أنساقها ثمانية عشر قسمًا، وميَّز بين العلامات الطبيعية والعلامات غير القصدية.

ثالثًا: التصور السلوكي: ورائده تشارلز موريس الذي بنى نظريته السيميائية للعلامة على أسس نظرية بورس المنطقية من وجهة، وعلى النظرية السلوكية الأمريكية من وجهة أخرى. وقد عدَّ موريس الحيوانات مثل البشر في مستوى رد الفعل، من حيث إنَّها علامات، وسلوكها يتضمن تمظهرات لسيرورة سيميائية. لقد قسَّم موريس العلامة إلى أبعاد ثلاثة مثلما هي عند بورس. واقترح تفريعًا ثلاثيًا للعلامة، على النحو الآتي: ما يقوم بدور العلامة، ويسمى حامل العلامة، وما تدل عليه العلامة، ويدعى المُعيَّن، والأثر الذي تحدثه العلامة في المتلقي، ويسمى المؤَّول. ويمكن أن ينضاف عنصر رابع، وهو المؤوِّل، أي الذي يقوم بتأويل العلامة.

الهوامش

(1) Charles S. Peirce، Collected Papers، Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss، Cambridge، Mass.، Harvard University Press، 1931، 2.220.

(سنعمد في البحث كله عند الإشارة إلى الأعمال الكاملة لبورس بذكر اختصار اسم الكتاب (CP) فرقم المجلد فرقم الفقرة).

(2) F.d. Saussure، Course in General Linguistics، Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye، translated from the French by Wade Baskin، New York، Philosophical Library، 1959، p.68.

(3) Julia Kristeva، Le Langage comme antidépresseur، Ecole Internationale de Géneva، Conférence du 14 janvier 2012. htt://www.kristeva.fr

(4) جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط. 1، (د.ت)، مادة «علم».

(5) أوزوالد دوكرو، وآخرون، المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة، تر. عبد القادر المهيري وحمادي صمود، تونس، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، 2010م، ص213.

(6) Oxford advanced learners dictionary، oxford university، 6th ed.، 2000، p.1245.

(7) أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر. سعيد بنكراد، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2007م، ص 36.

(8) المرجع نفسه، ص ص. 67-68.

(9) Op.Cit، F.D. Saussure، Course in General Linguistics، p.16.

(10) Ibid، p.16.

(11) Ibid، p.66.

(12) اعتباطية العلامة (Arbitrariness of sign): صفة تطلق من حيث استعمال علامة (Sign) لا علاقة لها بالمدلول (Signified) إلا من خلال تعارف المتكلمين في جماعة لغوية معينة عليها. فمثلًا إنَّ الأصوات العربية (ق – ط – ة) أو الإنجليزية

(c-a-t) أو الفرنسية (ch-a-t) لا علاقة لها بالحيوان الأليف المعروف إلا من حيث إنَّ المتكلمين بهذه اللغات تعارفوا على إلصاق هذه الأصوات/ الحروف بذلك الحيوان.

جان جاك لوسركل، عنف اللغة، تر. محمد بدوي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، نشر وتوزيع الدار العربية للعلوم والمركز الثقافي العربي، ط 1، 2005م، ص. 461.

(13) Op.Cit. F.D. Saussure، Course in General Linguistics، p.67.

(14) رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم محمد البكري، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 2، ص 29.

(15) المرجع نفسه، ص 160.

(16) C.K. Ogden & I.A. Richards، The Meaning of Meaning، London، Routledge & Kegan Paul، 1956.

(17) سيزا قاسم، السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، (ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا)، إشراف سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، دار إلياس العصرية، 1986م، ص ص 23-25.

(18) المرجع نفسه، ص ص 23-25.

(19) المرجع نفسه، ص ص 23-25.

(20) بول كوبلي وليتسا جانز، علم العلامات، تر. جمال الجزيري، مراجعة وإشراف وتقديم إمام عبدالفتاح إمام، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2005م، ص ص. 45-46.

(21) حسن إدريس، المدارس البنيوية ومناهجها من سوسير إلى سابير، مجلة طنجة الأدبية الإلكترونية.

(22) Louis Hjelmslev، Prolegomena to a Theory of Language، Madison: University of Wisconsin Press. (Translation by Francis J. Whitfield from the Danish original: (1943) Omkring sprogteoriens grundlæggelse، Copenhagen: Ejnar Munksgaard.)، 1963، p52.

(23) رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم محمد البكري، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 2، ص ص 66-68.

(24) حسن إدريس، المدارس البنيوية ومناهجها من سوسير إلى سابير، مجلة طنجة الأدبية الإلكترونية، مرجع سابق.

(25) المرجع نفسه.

(26) J. R. Firth، Applications of General Linguistics، Transactions of Philological، 1975، p.2.

(27) آن إينو، تاريخ السيميائية، تر. رشيد بن مالك، الجزائر، جامعة الجزائر، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح ودار الآفاق، 2004م، ص 83.

(28) أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، 2005م، ص 46.

(29) سيزا قاسم، السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، مرجع سابق، ص 26.

(30) جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامة، تر. عبد الرحمن بو علي ، اللاذقية-سورية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، 2004م، ص 19.

(31) سنأخذ بمصطلح (الظاهراتية) في بحثنا هذا كاملًا، حيث إنَّ هذا المصطلح يستخدم في التعريب باسم (الفينومينولوجيا) (Phenomenology). إذ استخدم بورس مصطلح (الفانيروسكوبا) (Phaneroscopy) (ومفرده فانيرون) تمييزًا عن ظاهرية كانط وهيجل. إنَّ ظاهرية بورس على عكس ظاهرية هوسرل، حيث فهمها وعرفها في حدود واقعيته دون استتباع سيكولوجي، وذلك في خطاب وجهه إلى وليام جيمس بوصفها وصفًا لما هو أمام الفكر أو في الوعي كما هو ظاهر في محتلف أنواع الوعي التي هي ثلاثة لا أكثر ولا أقل. لمزيد من المعلومات ينظر:

Op.Cit، CP 8.303.؛ وجيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ص.-23 24. وينظر كذلك شورت (T. L. SHORT) حين يقول:

The Phaneron and Phaneroscopic Method،

In writings of 1904 and later، Peirce substituted the neologisms 'phaneron' and

'Phaneroscopy' for 'phenomenon' and 'phenomenology'. The phaneron is something

like what Locke meant by 'idea'، it is that which forms the immediate content of

awareness. However، Locke and the other British empiricists built a number of

Assumptions into their conception of ideas، whereas Peirce wished to avoid making any

Assumptions، so far as that is possible، English philosophers have commonly used the

.Word idea in a sense approaching

T. L. Short، Peirce's Theory of signs، Cambridge University Press، New York، .2007، P. 66

وينظر كذلك:

Charles S. Peirce، Philosophical Writings of Peirce، selected، Edit: Justus .Bushler Dover pub، INC. New York، 1955

(32) ينظر: قول بورس:

Phaneroscopy is the description of the phaneron; and by the phaneron I mean the collective total of all that is in any way or in any sense present to the mind، quite regardless of whether it corresponds to any real thing or not. Op.Cit، CP 1.284.

وينظر كذلك:

Op.Cit، C.S. Peirce، Philosophical Writings of Peirce، p. 74.

(33) جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ص 32-33.

(34) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 134.

(35) جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص 77.

(36) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 134.

(37) Op.Cit، CP 4.3.

(38) Op.Cit، C. S. Peirce، Philosophical writings of Peirce، P.75.

(39) Op.Cit، CP 1.303.

(40) Gerard Deledalle، Charles S. Peirce's Philosophy of signs، Essays in Comparative Semiotics، Indiana University Press، 2000، P. 9.

(41) جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص 79.

(42) حنون مبارك، دروس في السيمياء، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1987م، ص43.

(43) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 135.

(44) المرجع نفسه، ص 135.

(45) حامد خليل، المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس، دمشق، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، 1996م، ص 33.

(46) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 135.

(47) حامد خليل، المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس، مرجع سابق، ص 34.

(48) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، بيروت، دار الطليعة للنشر والتوزيع، 1990م، ص 48.

(49) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 136.

(50) Op.Cit. CP 5.46.

(51) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 136.

(52) حامد خليل، المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس، مرجع سابق، ص 36.

(53) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 136.

(54) حنون مبارك، دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص 44.

(55) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 136.

(56) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص 48.

(57) Look: CP 5.175. & C. S. Peirce. Philosophical writings. P.78.

(58) حامد خليل، المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس، مرجع سابق، ص 36.

(59) ينظر تعريف بورس للعلامة:

A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object.

Op.Cit. CP 2.228. & Op.Cit. C. S. Peirce. Philosophical writings. P.99.

(60) Op.Cit. CP 2.228.

(61) Op.Cit. C. S. Peirce. Philosophical writings. P.99.

(62) Op.Cit. CP 2.274

(63) جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، ص 97.

(64) ينظر: حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 46؛ جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص 97.

(65) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص 51.

(66) Op.Cit. CP 2.242.

(67) Ibid. 2.229.

(68) تشارلز ساندرس بورس، تصنيف العلامات، تر. فريال جبوري غزال، ضمن كتاب (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة))، إشراف سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، دار إلياس العصرية، 1986م، ص 137.

(69) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 138.

(70) المرجع نفسه، ص 138.

(71) المرجع نفسه، ص 138.

(72) تشارلز ساندرس بورس، تصنيف العلامات، مرجع سابق، ص 137.

(73) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 138.

(74) سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 2، 2005م، ص 258.

(75) مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر. حميد لحميداني وآخرين، ص 16.

(76) هربرت شنيدر، تاريخ الفلسفة الأمريكية، تر. محمد فتحي الشنيطي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1964م، ص 341.

(77) سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص 258.

(78) المرجع نفسه، ص 259.

(79) المرجع نفسه، ص ص 259-260.

(80) أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، بيروت- الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، 2005م، ص 58.

(81) ينظر: حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 46؛ جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ص 97-98.

(82) C.S. Peirce, Selected Writings (Letters to Lady Welby), Volues in a Univers of Chance, Edited With an introduction and notes by Philip P. Wiener, Dover Publications, Inc., New York, 1958, PP.406-407.

(83) سيزا قاسم، السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، مرجع سابق، ص 28.

(84) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 48.

(85) سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص 102.

(86) سيزا قاسم، السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، مرجع سابق، ص 27.

(87) سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ص 102.

(88) المرجع نفسه، ص ص 102-103.

(89) Op.Cit, CP 8.343.

(90) Ibid, 8.343.

(91) سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص 103.

(92) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 50.

(93) Op.Cit, CP 8.343.

(94) سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص 104.

(95) Op.Cit, CP 8.343.

(96) أحمد يوسف، السيميائيات التداولية من البنية إلى السياق، ضمن كتاب (التداوليات وتحليل الخطاب) ، عمّان، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2014م، ص 32.

(97) Op.Cit, CP 8.343.

(98) سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ص 106-107.

(99) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 50.

(100) أحمد يوسف، السيميائيات التداولية من البنية إلى السياق، مرجع سابق، ص 33.

(101) ينظر: حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 51؛ جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ص 140-141.

(102) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 51.

(103) أحمد يوسف، السيميائيات التداولية من البنية إلى السياق، مرجع سابق، ص 32.

(104) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 49.

(105) أحمد يوسف، السيميائيات التداولية من البنية إلى السياق، مرجع سابق، ص 32.

(106) Op.Cit. Gerard Deledalle. Charles S. Peirce's Philosophy of Signs. P.19.

(107) سنعتمد مصطلحات موريس الآتية (البعد التركيبي، والدلالي، والتداولي) مقابل مصطلحات بورس (البعد النحوي (Syntactical)، والوجودي (Existential) أو الفعلي (Practical)، والمنطقي (Logical)) عند الحديث عن أبعاد العلامة في الكتاب كاملًا، وهذه الأبعاد سيتم توضيحها لاحقًا عند الحديث عن موريس في الخلفية السلوكية للعلامة.

(108) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 53.

(109) جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص 105.

(110) المرجع نفسه، ص 105.

(111) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 141.

(112) Op.Cit. CP 2.245.

(113) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 54.

(114) Op.Cit. CP 2.246.

(115) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 141.

(116) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 55.

(117) Op.Cit. CP 2.247.

(118) Op.Cit. C. S. Peirce. Philosophical writings. P.102.

(119) Op.Cit. CP 2.247.

(120) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص ص 55-56.

(121) المرجع نفسه، ص 56.

(122) Op.Cit. CP 2.248. 305.

(123) Ibid. CP 2.306.

(124) Ibid. CP 2.248.

(125) ينظر: جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ص 108-109؛ حامد خليل، المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس، مرجع سابق، ص 71.

(126) حامد خليل، المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس، مرجع سابق، ص 71.

(127) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 56.

(128) Op.Cit. CP 2.249.

(129) تشارلز ساندرس بورس، تصنيف العلامات، مرجع سابق، ص 142.

(130) حامد خليل، المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس، مرجع سابق، ص 72.

(131) Op.Cit. CP 1.369.

(132) حامد خليل، المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس، مرجع سابق، ص ص 72-73.

(133) المرجع نفسه، ص 73.

(134) المرجع السابق، ص 73.

(135) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 57.

(136) Op.Cit. CP 2.250.

(137) Ibid. CP 2.250.

(138) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 142.

(139) حامد خليل، المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس، مرجع سابق، ص 75.

(140) المرجع نفسه، ص 75.

(141) المرجع نفسه، ص 75.

(142) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 58.

(143) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 144.

(144) Op.Cit. CP 2.251.

(145) Ibid. 2.309.

(146) Ibid. 2.310.

(147) حامد خليل، المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس، مرجع سابق، ص 77.

(148) Op.Cit. CP 2.316.

(149) Ibid. 2.316.

(150) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص 144.

(151) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 58.

(152) Op.Cit. CP 2.252.

(153) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص 63.

(154) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 60.

(155) Op.Cit. CP 2.252.

(156) حنون مبارك، دروس في السيمياء، مرجع سابق، ص 61.

(157) جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص 116.

(158) Op.Cit. C P 2.254; Op.Cit. Ogden & Richards. The meaning of meaning. London. 1945. p. 282.

(159) جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص 115.

(160) Op.Cit. C P 2.254.

(161) Ibid. 2.255.

(162) Ibid. 2.256.

(163) Ibid. 2.257.

(164) Ibid. 2.258.

(165) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص 68.

(166) Op.Cit. C P 2.259.

(167) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص 68.

(168) Op.Cit. C P 2.260.

(169) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص 68.

(170) C P 2.261.

(172) Ibid. 2.262.

(172) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص 69.

(173) Op.Cit. C P 2.264.

(174) أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر. سعيد بنكراد، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2007م، ص ص 9، 47.

(175) المرجع السابق، ص.54.

(176) حنون مبارك، دروس في السيميائية، مرجع سابق، ص ص 40-41.

(177) المرجع السابق، ص 41.

(178) المرجع نفسه، ص 41.

(179) أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ص 63-106.

(180) Umberto Eco. The Limits of Interpretation. Indiana. University Press. Bloomington. 1990. p.207.

(181) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، المرجع نفسه، ص 70.

(182) المرجع نفسه، ص 71.

(183) Ch. W. Morris. Foundation of the theory of signs. Chicago. 1938. pp.3-4.

(184) Ibid. p.4.

(185) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص 73.

(186) أمبرتو إيكو، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص 101.

(187) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص 73.

(188) المرجع نفسه، ص ص 74-75.

(189) المرجع السابق، ص 75.

(190) Ch. W. Morris. Writings on the General Theory of Signs (The Hague. Mounton). 1971. p.21.

(191) شارل موريس، نظرية العلامات، السيميوطيقا مرحلة لتوحيد العلوم، تر. أحمد يوسف، مجلة كتابات معاصرة، ع.29، م.7، 1997م، بيروت، ص ص 46-47.

(192) المرجع نفسه، ص 47.

(193) Op.Cit. Ch. W. Morris. Foundation of the theory of signs. p.13.

(194) أمثال: بورس، وبول، وفريجة، وراسل.

(195) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص 78.

(196) المرجع نفسه، ص ص 78-79.

(197) المرجع نفسه، ص 79.

(198) Op.Cit. Ch. W. Morris. Foundation of the theory of signs. p.21.

(199) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، ص 80.

(200) المرجع نفسه، ص 80-81.

(201) Ch. Morris. Signs. Language. and Behavior. New York. Prantice- Hall Inc. XIII. 365. 1946. p.326.

(202) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص 80.

(203) المرجع نفسه، ص.82.

(204) المرجع نفسه، ص.82.

ظاهرة التماثل في الخطاب الشعريٍ الأندلسي
القصيدة الوصفية نموذجاً

محمد سيف الإسلام بو فلاقة(*)

تمهيد:

يُعرف الوصف في شقه اللغوي بأنه إبراز صفات الأشياء، وذكرها، فوصف الشيء، ووصف له ووصف عليه: حلاه، وذكر صفته، ونعته بما فيه، فهو واصفٌ، وذلك موصوفٌ ووصيف، واتصف الشيء بكذا: تحلى به، وتواصف القوم الشيء: وصفه بعضهم لبعض، واستوصف فلاناً الشيء: سأله أن يصفه له، والوصّاف، هو العارف بالوصف[1].

وبالنسبة إلى المفهوم الأدبي للوصف في الشعر، فقد بيّن ابن رشيق في كتابه :«العمدة»، أن الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو ينسجم مع التشبيه، ويشتمل عليه، وليس به، لأنه كثيراً ما يأتي في أضعافه، والفرق بينه وبين التشبيه، أنه إخبار عن حقيقة الشيء، وأن التشبيه مجاز وتمثيل، ويعتبر ابن رشيق أحسن الوصف، ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع[3].

ومن أبرز ما ذكره ابن رشيق في القسم الذي وسمه ب: «باب الوصف»، لدى حديثه عن أحسن الوصف قوله: «والناس يتفاضلون في

(*) كلية الآداب، جامعة عنابة، الجزائر.

الأوصاف، كما يتفاضلون في سائر الأصناف: فمنهم من يُجيد وصف شيء، ولا يُجيد وصف آخر، ومنهم من يُجيد الأوصاف كلها، وإن غلبت عليه الإجادة في بعضها: كامرئ القيس قديماً، وأبي نواس في عصره، والبحتري وابن الرومي في وقتهما، وابن المعتز، وكشاجم، فإن هؤلاء كانوا متصرفين مجيدي الأوصاف»[3].

إن ما نفهمه من كلام ابن رشيق، أن الوصف يدخل في جميع الفنون الشعرية العربية، حيث إن الشاعر يحتاج إلى الوصف في كل الأغراض، فهو عندما يمدح، أو يتغزل، أو يهجو، يلجأ إلى ذكر الصفات، ويصبغ على شعره النعوت والأوصاف، فشمولية الوصف واتساع أبوابه، هي التي دفعت ابن رشيق إلى جعله أصل جميع الفنون الشعرية، والمادة الرئيسة التي ينهل منها الشعراء في تشكيلهم لأغراضهم الشعرية.

وقد اعتبرت الإصابة في الوصف، باباً من أبواب«عمود الشعر»، فقد ذكر المرزوقي أن الحكم على هذا الباب يرجع إلى الذكاء، وحُسن التمييز.

وأغلب المعاجم العربية الحديثة، تتفق على أن الوصف في جانبه الأدبي، هو تصوير العالم الخارجي أو الداخلي، ونقل صورة عنه عن طريق الألفاظ، والعبارات، والتشابيه والاستعارات، التي يُوظفها الأديب المقتدر، وتقوم مقام الألوان لدى الرسَّام، والنغم لدى الموسيقي.

وهو تعبير عفوي عمَّا يختلج فؤاد الأديب، من مشاعر وهواجس، أمام الأحداث التي تمر به، والمشاهد التي يراها وتحيط به، إضافة إلى العوامل التي تؤثر في وعيه، وفي لا وعيه.

وقد يغلب الوصف النقلي، في المرحلة الفطرية من ظهور الأعمال الأدبية، وانتشار الثقافة، ثم يأخذ الأديب بالتطور، والتحرر تدريجياً من

الواقعية والمادية، فيُعبر بطرائق موحية عن إحساسه، وانفعالاته، مما يُساهم في خلق أجواء خاصة به، تبعث في قارئه جملة من الانطباعات، وتنتهي به إلى الوصف الوجداني الذي يعده عدد كبير من النقاد، مرحلة راقية ومتطورة من الفنية، ويفترض فيمن يلجأ إليه رهافة حسية، وتقنية فذة.

ولاريب في أن الوصف النّاجح، في شكله الخارجي والداخلي، هو الذي لا يعتمد على الشعور المتنّبه وحسب، بل يتطلب من صاحبه التميُّز، بخيال قادر على تجسيد المشاهد والعواطف، وإبرازها، عن طريق التراكم الثّقافي والفنّي، في صور بارعة وموحية[4].

ويُمكن أن يُفهم من الوصف أنه الكشف والإظهار، أي أن الأديب حينما يصف يكشف النقاب عن أشياء، ويُميط اللثام عن الموجودات، التي تُحيط به، ولعل هذا ما جعل العرب قديماً، يذهبون إلى أن الأبواب الخمسة للإنسان، تصف أخلاقه، وطباعه، ومزاياه، ومحاسنه ، وخلقته، وتكوينه، كما خصوا الوصف بالحيوان، والنبات، والأرض، والماء، والنار، والسماء ، وأدرجوا ضمنها الخمر، كونها تمثل جزءاً من الأجزاء الوصفية.

وقد لقيت أبواب الوصف عناية فائقة من لدن القدماء، فعرضوها بدقة في مختاراتهم، وبيّنوا ما فيها من بلاغة وفصاحة، كما تأملوا فيما قيل في الطبيعة بنوعيها، واعتبروا الوصف في الشعر الجاهلي أرقى الأوصاف في شعر العرب، وأرجعوا رقيه إلى الصدق الفني، ثم يأتي من بعدهم الشعراء الذين أدرجوا في طبقتي المخضرمين والإسلاميين[5].

إن الوصف الذي نقصده هنا، هو الوصف التقليدي، الذي تجلى في الشعر الأندلسي، لأن وصف الطبيعة، الذي تجلى فيه التجديد خصصنا له فصلاً مُستقلاً في باب الأغراض المُوسعة، ولعل أبرز

مظاهر الوصف التقليدي في الشعر الأندلسي هو وصف الصحراء، مع عدم وجود الصحراء بالأندلس، إضافة إلى وصف الأطلال، وغيرها من المظاهر التقليدية، التي اهتم بها شعراء الأندلس.

مظاهر التماثل مع النموذج المشرقي من خلال نماذج شعرية أندلسية:

تعد الصحراء مظهراً من مظاهر الطبيعة الصامتة، وعلى الرغم من عدم وجودها في الأندلس، فقد ركز الكثير من الشعراء الأندلسيين على وصفها، وهذا الوصف، يعد مظهراً من مظاهر التقليد في الشعر الأندلسي، فقد صور الشعراء الصحراء، واتخذوها مصدراً من مصادر إبداعهم الشعري.

إن فضاء الصحراء الذي هو ذلك العالم الواسع، والمترامي الأطراف، والمتسع صفاء تحت ضوء الشمس، ووهج الرمال، والذي يحتل مساحات واسعة من الأرض، كان مدار اهتمام شعراء الأندلس، وهم لم يجدوه في بيئتهم، ويبدو أنهم قد لجؤوا إلى وصفها، كونها شكلت عالماً منفتحاً على دلالات كثيرة، يُمكن توظيفها في شتى الأغراض، ويُمكن كذلك الاقتباس منها، فهي تدل على الصبر، والجلد، والقوة، والألم، ويُمكن أن نستشف منها الكثير من المعاني والرموز، فهي ترمز إلى قدرة الإنسان على تحمل الأعباء والمحن، وتدل كذلك على الحرية في التنقل، والحركة، نظراً لاتساع فضائها، وقساوته، كما أنها ترمز إلى الغربة، والقسوة والوحشة، فهي شاسعة المساحات ، ومقفرة ونائية، وجميع هذه الأوصاف يُمكن للشعراء أن يوظفوها في إبداعهم الشعري، ويُقارنوا بين مواصفاتها وتجاربهم في الحياة(6).

فهذا ابن خفاجة، الذي وُلد ونشأ في بيئة أندلسية، تختلف كل الاختلاف عن البيئة الصحراوية، نُلفيه يُسبغ على الصحراء مواصفات،

نستجلي من خلالها مجموعة من المعاني المتصلة بالغربة والوحشة، فهو يصف رحلته في صحراء مترامية الأطراف، وشاسعة جداً، في ليل مظلم، وموحش، حيث يقول:

ومَفـازةٍ لا نجـمَ فِي ظَلمَائهـا يَسـري ولا فَـلكٌ بِهَا دُوارُ

تَتَلهـبُ الشـعرى بِهـا فكَأنَهـا فِي كفِّ زِنجي الدجى دِينارٌ

ترمي بِها الغيِظانُ فيها والرُبى دُولاً كمـا يَتمـوجُ النهـارُ

والقطـبُ مُلتـزمٌ لمركزِهِ بِها فكأنهُ فِي مِسَاحةِ مِسمارُ[7]

لقد قدم لنا ابن خفاجة من خلال هذه الأبيات الأربعة صورة عن منظوره إلى الصحراء، فأبرزها في البيت الأول على أنها تتميز بالظلام الحالك، ومساحتها واسعة جداً، كما شدد في أبياته الأخرى، على شدة ظلامها الحالك، وقوة السواد، فهي لا نجم في ظلمائها، كما أنها مُتسعة جداً، ولا حدود لها.

ويُواصل ابن خفاجة وصفه التقليدي للصحراء، ويضيف إليها الحيوانات التي يجدها فيها، فيصف الذئب، ويوظفه توظيفاً متميزاً أثناء وصفه للصحراء، حيث يحاول أن يُبرز صفاته موظفاً صيغة المبالغة (فعال)، مع حديثه عن الصحراء، فيقول:

قد لفنـي الظـلامُ وطـاف بي ذِئـبٌ يلـمُّ مع الدجـى زُوار

طـرّاقُ ساحـات الديار مغـاورٌ ختّـالُ أبناء السـرى غـدارُ

يسري وقد نضْح الندى وجه الصبا في فروةٍ قد مسّها اقشعرار[8]

فابن خفاجة وظف الذئب إمعاناً منه في وصف وحشة الصحراء، ومخاطرها، والدليل على ذلك أنه يصفه بالغدر، ويُواصل وصفه للصحراء، مضيفاً إليها مختلف الدلالات المرتبطة بالليل، فيقول:

فعشوتُ في ظلماء لم يقدح بها إلا لمُقلتِـهِ وبأسِـي نـارُ
ورفلتُ في خلعِ عليّ من الدُّجى عُقـدت لهـا من أنجـم أزرارُ
والليلُ يقصـرُ خطـوة ولرُبما طالت ليالي الركب وهي قصارُ
قد شاب من طوفٍ المجرّة مفرقٌ فيها ومن خط الهِلاب عذارُ[9]

لقد عمد ابن خفاجة إلى التكرار، وذلك لتوضيح السواد في الصحراء، فهو يُكرر الدجى أكثر من مرة، وكرر كذلك المعاني الموحية بالسواد كالظلام والزنجي والعشو، حتى يستوفي النص دلالاته التي يريدها ابن خفاجة بلوحتي (الصحراء والذئب)، فقد وظفهما توظيفاً تقليدياً من خلال نصه هذا، لإبراز واقعه المرير، وحالته النفسية المؤلمة، حيث إننا نجد لوحة الليل تؤكد على المرارة والحزن[10].

ومن بين الشعراء الذين وصفوا الصحراء وصفاً غارقاً في التقليد، حيث تحضر ونحس بها، وكأن الشاعر يصفها، وهو يعيش في بيئة شبه الجزيرة العربية، وليس في البيئة الأندلسية، الشاعر عبدالملك بن هود الذي نجده يصف الفلاة، ويستحضر عناصرها كالناقة التي تمتلك قوة كبيرة، والرياح، ورحلة الظعائن، حيث يقول:

بفـلاة تـرى الريـاح بها الهُـو ج عرتهـنَّ فتـرةٌ وسـكونُ
وتلـوحُ البُـرُوق مثل سـيوف الـ هند فيها أجفانُهُـن الجفـون
والسرابُ الرقراقُ في صفحة الـ داءِ يغشى الهضاب مـاءٌ معينٌ
تتبـدّى لك الظعـائنُ فيهـ ن فقل أنيقٌ بهـا أو سـفينُ
خطرتْ خطرة الغرام على القار ب وحسـبُ الفتى لها يستكينُ
أذكرتـني بلجاء ورقٌ تجـاوبـ ن بنجـد حديثُهُـن شجـونُ
أطربتنـي أصواتُهُـن على الأيـ كة، قد يُطربُ الحزين الحزينُ[11]

إن ما يتضح من خلال هذه الأبيات أن الشاعر عبد الملك بن هود، قد وظف عناصر الصحراء، وكأنه يعيش في بيئة صحراوية، واسترجع من خلال توظيفه للظعائن، والسراب، والرياح، ذكرياته الحزينة، حيث أطربته البيئة الصحراوية، على الرغم من أنه يعيش في وسط الرياض الغناء، والطبيعة الأندلسية الساحرة، فهو قد أسبغ مظاهر الاغتراب والشوق، والوحشة على البيئة الصحراوية، وأشار إلى التأثير العميق الذي تركته فيه البيئة الصحراوية، فقد يطرب الحزين الحزين، كما ذكر توقفه مع رحلة الظعائن، الذي يجعلنا ننتقل إلى البيئة الجاهلية، فرحلة الظعائن هي لون من أغاني الشعر، وهي تزخر بجملة من المعاني والدلالات التي ترتبط بالمحبة، والحزن، والآلام، فضلاً عن الاغتراب والحنين، فرحلة الظعائن يمكن أن نصفها بأنها تراث عربي زاخر، ورثته الأجيال جيلاً بعد جيل، ووجود رحلة الظعائن في الشعر الأندلسي، لهي دليل على مدى ارتباط شعراء الأندلس، بالتراث الشعري التليد، وسعيهم إلى تقليد القصيدة الجاهلية، فالرحلة هي تقليد شعري يمد شعراء الأندلس بثروة عريضة، تتصل بمعاني الفرقة والبعد، فقارئ الشعر الجاهلي على سبيل المثال، يحس أن رحلة الظعائن تنتشر انتشار الظعائن نفسها في الصحراء العربية، كما عبر عن هذا الأمر الباحث وهب رومية، فالشعراء أرادوا تخليد جوانب حياتهم في السلم والحرب، وفي الخصب والجذب، وفي الإقامة والظعن، فالرحلة العربية التليدة نلفي فيها ترقب الظعائن، وهي تتتابع كأمواج البحر جماعات جماعات، في كثير من الأحيان، ينتظر الشاعر الجاهلي الظعائن لفترة معينة من الوقت، ثم يودعها في بعض الطريق، ويلتفت إلى نفسه وقد ألم بها الحزن والجزع، تماماً كما فعل الشاعر الأندلسي عبد الملك بن هود، وهو يصف الصحراء.

وفي أحايين أخرى يندفع الشاعر الجاهلي، خلف الظعائن المبتعدة عن ناقته، ويلحق بها، ليقف على مقربة من نسائها ينازعهن الحديث، ويقول فيهن ما يقوله العشاق في حبيباتهم، ولعل أبرز المواقف التي تتلاقى فيها أحاديث الشعراء إبان وقوفهم:

1 – إعلان خبر الرحيل.

2 – مماشاة الركب، والوقوف عند معالم الطريق.

3 – وصف الظعائن والهوادج.

4 – ذكر النساء والتحدث عنهن.

5 – موقف الشاعر من الظعائن المحتملة[12].

إن مقدمة الظعن العربية، هي وصف دقيق لمشاهد رحلة الظعائن، وإبراز لما تثيره من مشاعر إنسانية أثناء الفراق، وهي تتعلق بوصف أحداث الرحلة منذ بدايتها إلى غاية انتهائها، ونلاحظ في الأوصاف، التي يوظفها الشاعر أنه يبث من خلالها، مشاعر لحظات الوداع، والخوف من الفراق، كما يلفي الشاعر عبر ذلك مجالاً للإفصاح عن هواجسه النفسية، ومشاعره الإنسانية، حيث إنه يصور ضياعه، بعد رحيل الأحبة، ويجسد من خلال ذلك صلة الإنسان بالإنسان، وعلاقته الوطيدة بالأرض، وهي تشتمل(مقدمة الظعن)، في أغلب الأحيان، على موقف درامي يتسم بالحدة والمبالغة، فيضمنه الشاعر أبعاداً فنية وجمالية، حيث يُجسد ما يؤرقه، ويشغل حيزاً من تفكيره، كما تختلف كذلك رحلة الظعن في دلالاتها ، ورموزها باختلاف مواطنها من سياق القصيدة، فهي ترمز إلى البحث عن الحقائق، أو الحقيقة المفقودة، أو المصير الذي سيؤول إليه الإنسان، أو الشباب الذي ولى وانصرم، أو الاغتراب والحرية الغائبة، أو القطيعة والجفاء بين الأحبة، وغيرها من الدلالات الأخرى[13].

وإذا كانت الصحراء قد فتحت في عوالم الشعر أبواباً سحرية، أغرت بوضوحها الشعراء، فاستهموا منها في النسيب معاني العذوبة، والصفاء والنقاء، وجعلوها رمزاً لعهود البراءة والهوى العذري، حيث فتحت في الشعر عالماً سحرياً آخر ارتبط بوصف الرحلة، وتجسدت من خلاله وحشة الظلمة، ومشاهد الخوف والفزع، وقد تجلت صور الصحراء بما فيها من مشاهد بدوية في الشعر الأندلسي، واتسمت الصور المستوحاة من الصحراء بالكثافة، فبلاد الأندلس هي سهول، وهضاب، وجبال وأودية، وهي جنة لا يعتري أهلها قحط كما وصفها بعض الرحالة، بيد أن الإبداعات الشعرية الأندلسية، اعتمدت على المرجعية البدوية، واستلهمت الكثير من الموروث الثقافي البدوي، ذلك أن شعراء العرب كانوا يرتحلون من إقليم إلى إقليم جديد، وتظل في مخيلاتهم العوالم المثالية، وعوالمهم المثالية التي تظل راسخة في ذاكرتهم، هي تلك العوالم التي عاش فيها آباؤهم وأجدادهم الأقدمون، حيث الصحراء، والنوق، والبان، والكثبان، والجآذر، والآرام، إلى آخر هذه الخطوط والألوان التي تُشكل لوحة البادية العربية التليدة، فعالم العرب المثالي الأسطوري هو عالم الصحراء، وإن كانوا لا يعيشون فيها[14].

والملاحظة التي يجدر بنا ذكرها، هي أن الكثير من التغيرات والتحويرات وقعت في إبداع الشعراء إبان وصفهم للبيئة الصحراوية العربية، حيث نجد أن الكثير من القصائد قدمت مجموعة من الصور التي تختلف عن العناصر المتوفرة في شبه الجزيرة العربية.

لقد وصف الشعراء الأندلسيون الصحراء، وجاءت بمسميات متعددة عرفت في المعجم الشعري الجاهلي، حيث يقول ابن زمرك على سبيل المثال:

كم خُضْتُ دونكِ من غمارِ مفازةٍ　　لا تهتدِي فيها الليوثُ لمجثمِ[15]

ويقول ابن حمديس الصقلي:

ولا ترغّب بنفسِك عن فلاةٍ تخالُ سَراب قيعتِها شراباً[16]

إن ابن زمرك وابن حمديس يستحضران المعجم البدوي، كما جاء في شعرنا الجاهلي، فالفلاة هي المفازة، وهي القفر من الأرض، كونها فُليت من الخيرات، فأضحت قحطاً، لا خير فيها، وهي تتسم بالعزلة، وعدم وجود عناصر الحياة كالمياه، وهناك من يشرح الفلاة على أنها الصحراء، التي تتميز بالشساعة إلى درجة أن الشعراء القدامى، يُبرزونها على أساس ألا حدود لها، وفي لسان العرب، إذا بحثنا عن مادة فوز، فإننا نجد أنها تعني الهلاك، والموت، وهناك من يذهب، إلى أنها قد أطلق عليها مفازة نسبة إلى الفوز، أي أنها سميت من باب التفاؤل، رغبة في الفوز، والنجاة من الهلاك.

ويقول الملك الشاعر يوسف الثالث، في إحدى قصائده واصفاً الصحراء:

إذا ما قَطَعنا بالمطيِّ تنوفةً ولَجْنا لأُخرى بالجيادِ السَّوابِقِ[17]

فهو يُعبر عن الصحراء، بلفظ بدوي تقليدي، حيث إن التنوفة هي الأرض الخالية من الماء، وهي كذلك المفازة.

فلقد تجسدت الصحراء في الشعر الأندلسي، بمسميات ترتبط بواقع المعجم البدوي، فالقارئ يجدها حاضرة بقوة، وبأهم المواصفات، التي كان الشعراء البدو القدماء يصفونها بها في إبداعهم الشعري، ومن أهم العناصر التي تجلت في الشعر الأندلسي، الذي أبدع في بيئة تختلف عن البيئة الصحراوية:

- وصف شدة الحرارة، وقوة الشمس، ولمع السراب.

- وصف الحيوانات التي تعيش في الصحراء، ولا وجود لها في البيئة الأندلسية، حيث حضرت في الشعر الأندلسي الإبل، والوحش، كما حضرت التضاريس البدوية، والكثبان، ونباتات البادية.
- وصف الظلام الدامس، والظلمة المطبقة، والليل المدلهم.
- وصف شساعة الصحراء، وسعتها، وامتدادها الذي لا ينتهي، ويُرهق الشعراء ويؤلمهم، إضافة إلى وصف مصاعب قطعها، والسير فيها، إلى درجة أن الشاعر يضل الطريق، ويبقى لفترة طويلة تائهاً فيها.
- وصف قلة الموارد المائية، وقلة الطعام(18).

إن المتأمل في وصف الكثير من شعراء الأندلس لرحلة الصحراء، وأبعادها الفنية، لا يُلاحظ فرقاً كبيراً بين الأوصاف التي أسبغها عليها الشعراء، وهم يعيشون في أحضان البيئة الأندلسية الخضراء، وبين الشعراء الجاهليين، وهم يعيشون في القحط والقفار، ففي العهدين الجاهلي والأموي على سبيل المثال استغل الشعراء ظاهرة الرحلة في القصيدة، وسجلوا من خلالها صورة الإنسان، وهو يخوض صراعاً مريراً مع الحياة، وفي الكثير من الأحيان يلجأ الشاعر الجاهلي إلى موضوع الرحلة بعد أن يشتد به الحزن والألم على فراق أحبته، وبيئة الحجاز تغلب عليها قسوة الطبيعة، فهي متفاوتة بين جبال معقدة، ووديان سحيقة، وقفار مُترامية، قل أن تهطل عليها الأمطار، فهي جرداء قاحلة، ولا ريب في أن قسوة الطبيعة قد أثرت في حياة القبائل التي كانت تسكنها، مثل: هُذيل وفهم، حيث إن جميع المؤرخين يشيرون إلى أنها كانت تعيش معيشة ضنكاً، وفي شعر شعرائها وصفٌ كثيرٌ للفقر والجوع، كما أنهم يتحدثون عن ميلهم إلى التصعلك، والإغارة على الأسواق، والمناطق الخصبة، والقبائل الغنية، من أجل الظفر ببعض الغنائم.

وفيما يتصل بالخصائص المعنوية، واللفظية، والفنية لشعر البيئة الجبلية، فهو يتصف بغموض معانيه وخفائها، حيث إنه يطفح بجملة من المعاني الموغلة في الغرابة والأعرابية، وهي تحتاج إلى بحث دقيق، ونظر عميق، حتى نفهم معانيها ودلالاتها، بل إن منها ما يكاد ينبهم، ويُستغلق على الفهم، كما أن شعر البيئة الصحراوية يعج بالألفاظ الصعبة والوعرة، إذ تتردد فيه المشتقات النادرة التي هُجرت بفعل البعد الزمني، وقلة تداولها، إضافة إلى الكلمات التي ترتبط بأسماء أمكنة اندثرت، وأكل الدهر عليها وشرب، ففي شعر البيئة الصحراوية الكثير من الكلمات الحوضية التي لم تستعمل من قبل، ولم يرد بعضها في كُتب اللغة، بل انفرد بها شعراء بعض القبائل، مثل شعراء هذيل على سبيل المثال، فهم لهم لغة لم يستخدمها غيرهم من شعراء البيئات الأخرى، وتوجد بها الكثير من التراكيب الخشنة الغليظة[19].

وهذا ما نلاحظه في بعض الأشعار الأندلسية التي اهتمت بوصف الصحراء، فيوسف بن هارون، يقول في بيتين له:

وركبٍ إذا قطعُوا نفنفاً رمى بهمُ البعدُ في نفنف
كأنَّ الفَيافِي في طُولِها ليالٍ على عاشقٍ قد جُفي[20]

وتحضر الألفاظ البدوية بقوة في الكثير من أشعار لسان الدين بن الخطيب، حيث يقول في مشهد يصف به الصحراء:

سلني عن المنبتِّ حين تقطَّعت أســبابُهُ تيهاً ولا من يسـألُ
لَفَح الهجيرُ وجُوههم بسعِيره فَتهافتُــوا بِبُـلالة وتعــلَّلوا
وجماعة ركبُـوا المفازة دائمـاً عثرُوا على أثرِ فشطَّ المنــزِلُ
وركائب جعلُـوا الدليـل أمامهُمُ وسَرَوا ففازُوا بالذي قد أملوا[21]

ومن المشاهد التي وصفها شعراء الأندلس، ركب المرتحلين، وهم يسيرون في الصحراء، حيث يصف الشاعر الأندلسي الحسن بن حسان ركب المرتحلين، ويضعهم في صورة تعج بالمشاهد البدوية، فيقول:

وركبٍ كالأهلة عن محاقٍ على أمثالها سيٍّ بسيّ
تخالُهُم الفيافي والبَرَاري لطُولِ السَّيرِ أشلاءَ المطيِّ (22)

وقد وصف بعض الشعراء الأندلسيين الناقة، وشبهوها بعير الوحش، وذلك لتقريب شدة نشاطها، وسرعتها إلى ذهن المتلقي، حيث يقول ابن حمديس:

أخو عزمات باتَ يعتسفُ الفلا بعيرانةٍ تَرْدي وخيفانةٍ تخْدي
قِفارٌ نجتْ منها الصّبا إذ تعلَّقت حشُاشَتُها منّي بحاشيةِ البُرد (23)

إن العيرانة من الإبل هي التي تتميز بسرعتها الفائقة، وشدة نشاطها، وقد عمد الشاعر إلى تشبيهها بعير الوحش للتأكيد على شدة النشاط، والسرعة الكبيرة التي تتسم بها، وهذا ما نُلاحظه كذلك في بعض قصائد ابن الزقاق، الذي اشتهر كونه وصافاً متميزاً للطبيعة، حيث يقول في قصيدة له:

تحمل كوري فيه عيرانةٌ إلى سوى مُهرة لا تنسبُ
أسري إلى العليا بها في الدُّجى وفَودُهُ من شهبه أشهبُ (24)

ومن الأوصاف التي أطلقها بعض الشعراء في الأندلس على الإبل(فنيق)، وهذا الوصف يرتبط بالفحولة، وقد يقتبسه البعض، ويُطلقه على الرجال والفرسان، حيث يقول الشاعر الأندلسي ابن عبدون، موظفاً هذا الوصف لإبراز مكانته الشعرية، فيقول:

وزحمتُ في الآدابِ كُلَّ مُسَفسفٍ يثغو إذا هَدَر الفنيقُ المُقْرَم (25)

وقد اهتم الشعراء الأندلسيون بوصف الناقة بالقوة، والسرعة وشدة العدو، حيث يقول ابن زيان واصفاً ناقته بالسرعة:

من اللاتي يظلمن الظليمَ إذا عدا ويشبُهُه في جيده والقوايم

إذا أتلعت فوق السحاب حوابَها تخيلتُها بعضَ السحابَ الرَّواكم

وإن هملجت بالسَّير في وسطِ مهمه نَزلت كمثلِ البرقِ لاحَ لشايم[26]

وهذا ابن حمديس الصقلي نلفيه يُشبه الناقة وهي تسير في الليل مع الظلام الحالك بالإثمد، كما يلفت الانتباه كغيره من الشعراء، إلى شدة سرعتها، فيقول:

وكأنها نوقٌ تُمَطُّ وينُها ميمٌ لطولِ نحولها بالفدفدِ

كَحَلَتْ جُفُونَ الصُّبح منها بالسُّرى وتكحَّلت منه بلونِ الإثمدِ

فلجسمها والصبحُ يقبعُ نورُه من جفنِ ليلتها انسِلالُ المرودِ[27]

إن وصف شعراء الأندلس، يذكر بالوصف في الشعر الجاهلي، والذي يؤكد النزعة التقليدية التي حضرت بشكل كبير في الشعر الأندلسي، وهي التي تمثل الثابت، فأهم ما تناوله الوصف عند الجاهليين بعض صور الحياة الطبيعية في بيئة الجزيرة، كالجبال، والنبات، والمطر، والشجر، والحيوان من وحشي ومستأنس، وقد استحوذت الناقة على وجدان الشاعر الجاهلي، فطفق يصفها، وأكثر من ذكرها في شعره، ومن الأمثلة المشهورة في هذا الشأن، ما نلفيه في شعر لبيد، في معلقته المشهورة، وفي معلقة طرفة بن العبد.

وأحياناً نجد شعراء الجاهلية يستطردون من وصف الناقة، إلى وصف حيوانات أخرى مثل بعض الحيوان الوحش، مما تقع عليه أعينهم في الصحراء، وأكثر ما يسترعي انتباههم، وفي بعض القصائد نجد

الشعراء يقرنون وصف الناقة مع حمار الوحش، وهو في وجدانهم يُمثل الفتوة، والقوة، والنشاط، وقد يخرج الشاعر من مجرد تشبيه ناقته بالحمار إلى عرض لوحة جميلة لحياة هذا الحيوان تتابع مشهدها، حيث يظهر وهو يمرح بين الرياض، ويدفع إناثه أمامه إلى ورود الماء، وهو يخرج في الآن ذاته صوتاً يجلجل، وتتردد أصداؤه في الخلاء...

وأحياناً يحكي الشاعر صراعه مع الصياد، ويصف مغامرات الحيوانات، ويصور مطاردة الصياد لحمار الوحش، فتارة يظهر الصياد، وهو يطارد صيده بكلاب مدربة، ويلتقط جملة من الصور من حياة الصحراء البرية[28].

وجميع هذه الصور البدوية، والتقليدية نجدها في وصف الشعراء الأندلسيين، حيث إن البيئة الجاهلية ظلت خالدة في ذاكرتهم، وهم يستحضرونها دائماً.

وقد نالت الخيول كذلك اهتمام الشاعر الأندلسي، وحظيت بمقطوعات، وقصائد متميزة وصف فيها الشعراء الفرس، وتفاخروا بقوتها، وسرعتها، ونجابتها، كونها ترتبط بدلالات جمة، فلها علاقة وطيدة بالبطولة، والشجاعة، والرجولة، والمجد، ولها صلة بالقيم الأخلاقية العربية التليدة، كالشرف، والعزة، والسمو، والفخر، والعلى.

ويبدو أن اهتمام الأندلسيين بها لم يكن وليد بيئتهم أو من إبداع مخيلتهم، وإنما جاء نابعاً من تقليدهم للشعر العربي القديم، ولاسيما منه الشعر الجاهلي، الذي يزخر بأوصاف متنوعة للفرس، ومن بين شعراء المرابطين الذي اهتموا بالفرس، وانصرفوا إلى وصفها والتفاخر بها ابن خفاجة، المعروف بغزارة إبداعه الشعري، وافتتانه بالطبيعة، حيث نلفيه يستعير لفرسه ألواناً وصفات، وخصائص متنوعة

كالريح، والبرق، والبحر، والشعلة[29]، يقول واصفاً فرسه:

رُب طـرفٍ كالطـرف سرعة عدو ليس يسري سراهُ طيفُ خيـالِ

إن سَرى في الدُجى فبعضُ الدَرَارِي أو سَعى في الفلا فإحدى السَعَالِي

لَستُ أدرِي إن قُيد ليلة أسـرِي أو تمطيتُـهُ غـداة قتـالِ

أجنـوبٌ تقتـادُ لِي من جُنيـب أم شِـمالٌ عنانُهـا بِشِـمَالِي

جَال في أنجُمٍ من الحُلِي بيضٍ وقميصٍ من الصبـاحِ مُـذالِ

أشهـبُ اللـون أثقلتـهُ حُـلِيٌّ خب فِيهِن وهُو مُلقى الجلاَلِ

فَبدَا الصُبـحُ ملجمـاً بالثُرَيَـا وجَرى البرقُ مُسرجاً بالهِلالِ[30]

وقد ركز ابن الزقاق كذلك على وصف الخيل، وأبرز لون فرسه، وبين أصالته، وركز تركيزاً دقيقاً على عناصر القوة فيه، وشدة سُرعته، ومن بين القصائد التي اهتم فيها بالخيل، قصيدة نورد منها قوله:

لو طلـب العنقَـا على مَتَنه رَاكِبَـهُ ما فَاتـهُ مطلـبُ

الرِيحُ تكبُو خلفهُ ومن ولي والبرقُ من سُرعتِه يعجَبُ[31]

إن أغلب الأشعار التي وجدنا فيها وصفاً للخيل في الشعر الأندلسي، التصقت فيها دلالة حضور الخيل بالشجاعة، كما حضرت معها مجموعة من الصور الغارقة في التقليد، حيث استحضرت من البيئة البدوية، وكانت التشبيهات بدوية من بيئة شبه الجزيرة العربية، حيث يقول ابن هانئ مُتناصاً مع امرئ القيس في وصفه دخول الخدر:

فألهو على رقبة الكاشحين بمُفعمةِ السُوق خُرسِ البُرى[32]

ويقول في موضع آخر، وهو بصدد وصف الصيد، ووصف مغامراته، مستحضراً البيئة البدوية الجاهلية:

فقدنا إلى الوَحش أشْباهها وَرُعْنا المها فوق شبه المَهَا
كأنَّ قطَا فوقَ أكفالها إذا ما سَرَيْنَ يُثرنَ القَطَا
عَوارِي النَّواهق شوسُ العُيُون ظماءُ المفاصِلِ قبٌّ الكُلى
تُديرُ لطَحْرِ القَذَى أعيُناً ترى ظلَّ فُرسَانِهَا في الدُّجَى(33)

إن الكفل هو من مراكب الرحل، كما أنه كساءٌ يؤخذ فيُعقد طرفاه، ويُلقى في مقدمه على الكاهل، والنواهق يُقصد بها الناهقان وهما عظمان يظهران في وجه الفرس أسفل عينيه، والشوس يقصد به النظر بمؤخر العين، والمفاصل جمع مفصل، وهو عظم من الجسد، اما القذى فهو ما يقع في العين.

وما نُلاحظه من خلال المعجم اللغوي الذي وظفه ابن هانئ، إنه معجم لغوي بدوي، وتتميز ألفاظه بالجزالة، حيث إنه يُذكرنا ببعض القصائد، والمقطوعات الشعرية التي قيلت إبان العصر الجاهلي، وهذا ما يؤكد على أنه غارق في النزعة التقليدية.

ويصف الشاعر الأندلسي ابن حربون الشبلي، فرسه بأنه لم يترك الوعل في الجبل، ولا الوحش في البيداء، حيث يقول:

إذا ألجَمتْ لم يَعْصِم العُصْمَ معقلٌ ولم يحترم في البيد منها الأوابدُ
فما سَوَّمتْ من قبلهنَّ بوارقٌ ولا ملكت هُوج الرِّياحِ مقاودٌ(34)

ويتناص ابن حمديس في بعض مقطوعاته الشعرية التي يصف بها الفرس مع امرئ القيس، حيث يُشبه فرسه بجلمود صخر، فيقول:

وكأنّه مرداةُ صخرٍ حطَّهُ من عَلُوٍّ بل ماجَ في تصويبِ(35)

ويشبه لسان الدين بن الخطيب صوت فرسه، وهو في رحلة الصيد بغلي المرجل، فيقول:

متقِّدٌ حمَّيةً كالمرجَلِ يختالُ كالنَّشوانِ في التفتُّل(36)

وقد وصف الكثير من شعراء الأندلس الطيور، وربط الكثير منهم وصفه لها باسترجاع الذكريات، حيث يقول ابن اللبانة:

ذكَّرني عَهْدَ الصبَا ساجعٌ   مدَّ جناحاً والتوى في جناح

بلله قطْرُ النَّدى فاغتدى   ينفُضُ رِيشاً سُندُسي الوِشاحِ

وإن سقتهُ الرِّيحُ رَاحاً لها   مَال وقَام وهو نشوانُ صاح

أعْطافُهُ تُشْبِهُ أعطافَ منْ   رَاح فُـؤادي معَهُ حيثُ راحْ[37]

وإذا تحدثنا عن ابن دراج القسطلي، الذي عُرف بأنه يُجيد وصف المعارك بدقة كبيرة، ولاسيما معارك المنصور بن أبي عامر الحربية، حيث إنه أجاد أيما إجادة في تصوير فروسية المنصور، وتبين للنقاد والباحثين مدى قدرة ابن دراج على الإلمام بجزئيات لوحاته الحربية، وقد وصف بعض الباحثين أوصافه للخيل والمعارك الحربية، بأنها تتماشى مع الفكر النقدي القديم، حيث إنه يُفخم العبارات، ويُهول الأوصاف، ويحسن الاطراد في اقتصاص ما وقع ، ومن صور المعركة في شعر ابن دراج القسطلي، وصفه لجيش المنصور العامري، حيث ركز في هذا الوصف على إبراز حجم الجيش، والقدرات التي يتمتع بها، حيث يُشبهه بالفلك الذي يدور على الأرض، وفي الفضاء، ويُصور ضخامته بالإشارة إلى أنه يعم مختلف الأقطار، فما في هذه الأقطار عدو إلا وهو أسير سيف المنصور العامري، كما أنه جيش جرار، يملأ الأرض على اتساعها، ولا يُحيط بإدراك حجمه النظر.

كما يصف جنود المنصور بأنهم يتمتعون بالإقدام والشجاعة، حيث إن قلوبهم تشتاق إلى نغم السيوف، وتكاد لذلك تنخلع من صدورهم، ويرى كل جندي، وقد تدرع بالحديد، وكأنه قمر وقد حُجب عن النظر

بسبب خسوفه، ولا تكتمل صورة الجيش إلا بوصف أدوات القتال، فيصف ابن دراج السيف، وقد صار الموت خادماً له كالعبد، ثم يشبه رمح المنصور العامري في استوائه وأثره في إزاحة ظلام الباطل بالقلم الذي يعد رمزاً للفكر والمعرفة ونور العلم، كما يُشبه قوس المنصور في الحرب بالبحر الذي امتلأ بالسفن القوية، التي لاتفتأ تتحرك بنشاط، و يصور الشاعر مرونة قوسه في المعركة، إذ أنه يُصيب الهدف المرجو بدقة متناهية[38].

يقول ابن دراج القسطلي:

سر سار صنع الله حيث تسير	قدما وساعد عزمك المقدور
ووصلت موصولا ببغيتك المنى	وميسرا لمرادك التيسير
وأعاد عادات جرت لك بالمنى	رب على أضعافهن قدير
فالسعد بالنصر العزيز مخبر	واليمن بالفتح المبين بشير
حكمت لك الأقدار أنك باهر	ملك الملوك وأنه مبهور
وقضى لك الرحمن أنك قاهر	حزب الضلال وأنه مقهور
جعلت فداءك أنفس أحييتها	وبها جميعا لا بك المحذور
فانهض بحزب الله يقدم جمعه	حفظ الإله وسعيك المشكور
في جحفل جم العديد كأنه	فلك على الأرض الفضاء يدور
عمت به الأقطار إلا موضعا	فيه عدوك للسيوف أسير
لجب يغص الأرض وهي عريضة	ويرد غرب الطرف وهو حسير
من كل مقدام يكاد فؤاده	طربا إلى نغم السيوف يطير
متسربل صدأ الحديد كأنه	قمر تعرض دونه ساهور

ومهند يزجي المنون كأنه عبد بطاعة حده مأمور

لجٌّ بشير النصر فيه سابح برقٌ سحاب الموت منه قطير

ومثقف صدق الكعوب كأنه قلم تمكن من شباه النور

وأقب مصقول الأديم كأنه بحر بريعان الجراء يمور

مرح يكر القلب حيث يقوده ويسير طرف العين حيث يسير

هزج يكاد يبين في نغماته ويلاك يا غرسية المغرور[39]

وقد وصف ابن دراج الخيل، وركز على سرعتها وإقدامها، كما شبهها بالعقاب الخفيفة، وصور كشحيها بكشحي ظبي الفلا، وهذه العناصر التي وصف بها ابن دراج الخيل هي عناصر تقليدية، وشبه كذلك صفحة عنقها بصفحة عنق الظبي، يقول ابن دراج:

وجَرْداء لَمْ تبخل يَداها بغَايَة وَلا كَرُّها نحْوَ الطعَان بخيلُ

لَهَا مِنْ خَوَافِي لقوةِ الجَوِّ أَرْبَعٌ وَكَشْحَانِ مِنْ ظَبْيِ الفَلا وتَليلُ[40]

ويُبرز ابن دراج صورة الخيل بأنها تتبدى كصورة الغيد الحسان، حيث إنها تتبختر في ثيابها في صورة نساء حسناوات، وهن يسرن في أبهى صورة، كما أنها خيل تتحلى بشجاعة كبيرة، ولاتخشى المعارك في الوغى، لذلك تُلفيها دائماً رابطة الجأش، ولا تعرف التراجع.

يقول ابن دراج القسطلي:

والصَّافِنَاتُ تَهَادَى في أَعِنَّتِهَا كالغيدِ يَرْفُلنَ بينَ الحَلى والحُللِ

وَخَافِقَاتٌ كأَمْثَالِ الحَشَا خَفقَتْ رَوْعَاتها خَطَراتُ الذعْرِ والوَجَلِ[41]

والملاحظ في الأوصاف التي أطلقها شعراء الأندلس على الطيور، أنها جاءت شبيهة إلى حد كبير بالصور البدوية في الشعر العربي القديم، ولاسيما إبان العصر الجاهلي، يقول ابن خفاجة:

ولـرُبَّ طيَّـار خفيـفٍ قد جـرى فَشَلا بجـارٍ خلفـهُ طيَّـارِ
من كُلِّ خَاصِرةِ الخُطَى مُختالة مشيَ الفتاة تجرُّ فضـلَ إزارِ
مخضُوبة المِنقـارِ تحسـبُ أنها كرعـت على ظمإٍ بكأسِ عُقـارِ
لا تَسـتقرُّ بهَا الأداحـي خشـيةً من ليـلِ ليـلٍ أو نهارِ بـوارِ(42)

إن ابن خفاجة في هذه الأبيات يصف نعامة، ويُركز على سرعتها وطيرانها، ويُبرز لون منقارها، حيث يُشبه النعامة بالفتاة التي تختال في مشيتها، وقد غلبت الألفاظ والصور البدوية على وصف ابن خفاجة، كما نلاحظ هذا الأمر مع وصف ابن حمديس الصقلي كذلك، حيث إنه وصف النعامة في قصيدة مفعمة بالروح البدوية، فيلفت انتباه القارئ أنه قد وصف الظباء، والطلل، والنعامة، حيث يقول:

وحبيسٍ على الفـلا زمخـريٍّ خاضبٍ أفتخ الجناحينِ أقزعْ
راقعٍ في الهـواءِ طـولَى عليها عنقٌ كاللِّواءِ في الجيشِ يُرفعْ
تحسَبُ العينُ رجلَهُ نصب رحلٍ أصـلمٌ ليـت أنه كـان أجـدعْ(43)

إن الكلمات الموظفة من قبل ابن حمديس الصقلي، لهي ألفاظ غريبة وحوشية، وكأنها لم تكن متداولة في الشعر الأندلسي، فهو يُركز على استحضار جملة من الأوصاف الخاصة بالبيئة البدوية الجاهلية، حيث يقول(حبيس على الفلا)، أي موضعه الفلا، وزمخري، وهي كلمة متداولة في الشعر الجاهلي، فيقال:(ظليمٌ زمخري السواعد)، أي أنه طويل السواعد، والسواعد هي مجاري المخ في العظام، وقد ذهب البعض إلى القول إن النعام يتميز بأنه أجوف العظام، وليس له مخ، وخاضب، يقصد به، أي أن النعام أكل الخضرة، ولذلك نجد في بعض المعاجم اللغوية القديمة، إن الخاضب من النعام الذي أكل الخضرة،

ويقول كذلك(أفتخ)، والفتخ هو استرخاء المفاصل ولينها، كما نجد هذا الشرح في اللسان في مادة(فتخ)، والأقزع المقصود به إذا خف في العدو هارباً، والطولى يُقصد بذلك العنق، والأصلم أي أنه مقطوع الأذن، والجدع هو القطع البائن في الأنف.

وقد شبه ابن الخطيب عنق فرسه تشبيهاً تقليدياً بدوياً، فربط صورته بصورة عنق النعامة، فيقول:

لديهنَّ من رألِ الرمالِ إذا انثنت تليلٌ، ومن ظبي الفلاة أسارعُ[44]

ومن بين الطيور التي كثر استحضارها في الشعر الأندلسي، وشُبهت تشبيها بدوياً، وحضرت في صور تقليدية، ابرزت الصور البدوية(القطا)، اذ ركز الشعراء في استحضارهم له على ما يتصف به من المشية، وركزوا على صوته، وورده شرائع المياه، واهتدائه إليها في الصحراء المضلة، فقد استلهموا من هذه الصفات الكثير من تشبيهاتهم البدوية، فشبهوا مشي النساء متثاقلات بمشية القطاة المتقاربة الخطو، كما شبهوا النساء بالقطا نظراً لثقل مشيه، وقد يجيء وصف مشي القطا في غير غرض النسيب، كما يُلاحظ المتأمل في الشعر الأندلسي، أن الشعراء قد اتخذوا من الصور البدوية لتحلق أسراب القطا حول شرائع المياه طريقة في التشبيه، وقد أكثروا من الاتكاء عليها في جملة من المواضيع المختلفة، فصبغها بعضهم صبغة دينية، فشبه بعضهم الحجيج بأسراب القطا حول المياه[45].

يقول ابن سهل:

رنتْ مثلَ مذعُورِ الظِّباءِ وإنَّما مَشَتْ مثلما يمشِي القَطَا غير مذعُورِ[46]

ويقول ابن زمرك:

هيماً كأفواج القطا قد ساقها   طمأٌ شديدٌ والمطافُ المنهلُ[47]

ويقول ابن هانئ مُشبهاً حالته النفسية المؤلمة، وهو مسهد بحال القطا الذي يُثار على غير رغبة منه:

وما العينُ تعشقُ هذا السُّهادُ   وودَّ القَطَا لو ينامُ القطا[48]

كما وصف الأندلسيون الحمامة بشكل كبير في أشعارهم، فهي تكتسي خصوصية في الشعر العربي، عبّر عنها الجاحظ بقوله:«أما العربُ والأعرابُ والشعراءُ، فقد أطبقوا على أن الحمامةَ هي التي كانت دليل نوح ورائدهُ، وهي التي استجعلت عليه الطوق الذي في عنقها، وعند ذلك أعطاها اللّه تعالى تلك الحلية، ومنحها تلك الزينة بدُعاءِ نُوح عليه السلام، حين رجعت إليه، ومعها من الكرم ما معها، وفي رجليها من الطين والحمأة، ما برجليها، فعُوِّضت من ذلك الطين خضابَ الرجلين، ومن حسن الدَّلالة والطاعة طوق العنق»[49].

لقد اكتسبت الحمامة عبر تاريخ شعرنا العربي القديم رمزية، ارتبطت بجملة من المعاني، والدلالات، لعل أبرزها دلالة الاغتراب والحنين، واسترجاع الذكريات، والآلام، وتذكر الخلان، والأحباب، يقول ابن بقي القرطبي:

لم أعلم الشَّوقَ إلا من مُطوَّقة   فهمتُ عنها الذي قالت ولم تُبِنِ
تذكَّرتْ ساقَ حُرٍّ وهي تندُبُه   في الأخضرين من الظَّلماء والفَنَنِ
كأنهنَّ بأعلى الدَّوحِ إذْ سَجَعَتْ   رومٌ تراطنُ بالألفاظ من فَدَنِ[50]

ويقول حسان بن المصيصي:

غَنَّى الحمامُ ولو رآني نَاحا   وأعارِني نحو الحَبيبِ جَناحَا
ونعم كِلاَنَا فاقدٌ محبُوبَهُ   قَلِقٌ ولكني كتمتُ وَباحَا[51]

ويرتبط وصف الحمام عند ابن عمّار بالمنفى، والألم، والضنى، والشجن، فهو يجعل في الكثير من أشعاره الحمام يُشاركه آلامه، وأحزانه، والحمائم يصورها وهي تنوح عليه، ومن ذلك قوله:

عَلَـيَّ وإلا مـا بُكـاءُ الغَمَــائم   وفي وإلا ما نيـاحُ الحَمَــائم

وعَني أثارُ الرَّعدِ صَرْخةُ طَالبٍ   لثأْرٍ، وهز البَرْقُ صَفْحةَ صارم

ومَا لَبِستْ زُهْرُ النُّجوم حِدَادَها   لِغَيْرِي و لاَ قَامت له في مَآتـم(52)

وقد جسد ابن خفاجة، شاعر الطبيعة المتميز في الربوع الأندلسية، قصة الحمامة والهديل، وربطها برمزية الحنين والتعلق بالوطن، وشدة الشوق إليه، وقد استحضر أمكنة بدوية مثل: المشقّر، ورامة، حيث يقول:

فما بنتُ أيك بالعـراءِ مُرنَّـة   تُنادي هديلاً قد أضلَّتهُ نائياً

وتندبُ عهداً قد تقضَّى برامة   ووَكراً بأكناف المُشـقَّر خاليا

بأخفقَ أحشـاء وأنضـبَ حشيّةً   وأَرمَّ أنفاساً وأنـدى مآقيـا(53)

ويمزج الشاعر الملك يوسف الثالث في بعض أشعاره بين خصائص البيئة الجاهلية، التي تمثل تقليد الموروث العربي القديم، والبيئة الأندلسية التي تُجسد بيئة الشاعر التي يعيشها، يقول واصفاً الحمامة، ومُركزاً على ريشها الذي تُحركه الريح، حيث يُشبهه تشبيهاً تقليدياً يتمثل في حُلي الغواني:

ومما أهـاج أشـواقي ووجـدي   غناء حمامة تشـدو بنجدِ

وَهَاهَا الروضُ والجيدُ المُحَلَى   بمطرد صقيلِ المتنِ جعد

حكـتْ حَصباؤُهُ حُلِـي الغَـوَانِي   إذا مَا الريـحُ راعتـهُ بمدٍّ(54)

وإذا تحدثنا عن وصف الرحلة في الشعر الأندلسي، فإن القارئ يُلفي أن الرحلة في الشعر الأندلسي، قد حضرت بجملة من المواصفات

والدلالات التقليدية، فكأنها وصف للرحلة في البيئة الجاهلية، وليس في البيئة الأندلسية، فقد كانت هناك الكثير من الدوافع التي جعلت أهل الأندلس يرتحلون، ويصفون رحلاتهم وصفاً تقليدياً، فهم يرتحلون لطلب العلم، ويرتحلون بغرض الحج، والتجارة، وتبادل السلع، فالرحلة كما وُصفت في الشعر الأندلسي، لم تخل من صور بدوية غارقة في التقليد للشعر الجاهلي.

إن الشاعر الأندلسي، لم يتخل عن بداوته، ولم يترك وصفه للصحراء، والناقة، والراحلة، والمطايا، والركب، والبعير، والنباتات الصحراوية، والواحات، على الرغم من أنه يعيش في ظل طبيعة ساحرة، ولطيفة بعيدة كل البعد عن قساوة الصحراء، فعلى ما يبدو أن الصحراء قد حضرت بدلالاتها، وانتقلت لأنها تعيش في داخل موروثه، وتراثه، وفكره وثقافته، وبيانه، وأدبه، وشعره، فهي تعبير عن حالة وجدانية تسكن فؤاد الشاعر الأندلسي، فهو لم يعشها، ولكنه يتخذها قالباً تعبيرياً بدوياً خاصاً به[55]، فهذا ابن عبدون الأندلسي، يشبه بلاده التي ارتحل عنها، ويُبرز قيمتها في نفسه، بقيمة المكان البدوي، وهذا يُجسد علاقته الوطيدة بالموروث التليد، وصلته بالشعر الجاهلي، الذي يغرق في البداوة، فهو يقول:

وتركتُ أرض الغربِ وهي كأنَّها   بي عالجٌ أو ضارجٌ أو زمزمُ[56]

فالعالج هي الرمال المعروفة في البادية العربية، كما أنها موضع من مواضع البادية، كما شُرحت في اللسان في مادة (علج)، والضارج هو اسم موضع في بلاد عبس، والزمزم هي البئر المشهورة في مكة المكرمة.

ولا شك في أن من يقرأ هذا البيت، لا يظن أنه لشاعر أندلسي، بل يذهب به الظن إلى أن قائله هو شاعر يعيش في البادية العربية، و لاصلة له بالبيئة الأندلسية الساحرة، والرياض الغناء.

ويتبدى للمطلع على الشعر الأندلسي، أن شعراء الأندلس، وكسابقيهم من الشعراء الجاهليين، قد اتخذوا من وصف الرحلة مناسبة للوصول إلى قلب الممدوح، بيد أنه ليس في جميع الحالات نجد مقطع الرحيل في القصيدة الأندلسية، يعني الاستجداء، أو بيان صفات التعب والجهد، للتوسل من خلال إبراز ضعفه الجسدي والنفسي، وماتجدر الإشارة إليه في هذا الصدد أن الرحلة في القصيدة العربية تأتي – في أغلب الأحيان– بعد المقدمة على مختلف اتجاهاتها، ويتمكن الشاعر من التخلص بتوظيفه لأساليب فنية متنوعة، وهي تتميز من قصيدة إلى أخرى، فليس هناك ضابط واحد يتحكم في فنية التخلص إلى الرحلة، وقد كانت الناقة الوسيلة الرئيسة في قطع القفار، فلشدة اهتمام الشعراء بها شبهوها بالثور الوحشي، أو حمار الوحش، وغيرها من التشبيهات، التي تُساهم في رسم لوحة شعرية متميزة ورائعة، تنبض بالحياة ، وقد تطورت الرحلة تدريجياً، فعلى سبيل المثال في العصر العباسي الأول، قام بعض الشعراء بتغيير الناقة بالسفينة، فطفقوا يتحدثون عن البحر وأهواله ومصاعبه، وعمقه، وأمواجه التي تبث الرعب في نفوسهم.

وبالنسبة إلى علاقة الرحلة بالواقع في القصيدة العربية، فهي تظهر للدارس على أنها علاقة تماثل الواقع الاجتماعي، ولذلك فإننا نلفي، أن علاقة التماثل هذه تقيم وزناً لنوع من الاستقلال للنص الشعري، وهذا ما يختلف عن واقع الانعكاس، فقد كانت ظاهرة الرحلة

في القصيدة العربية جواباً لمجموعة اجتماعية معينة على قضايا طرحتها بنية اجتماعية معينة، كما كانت تقليداً فنياً في القصيدة العربية المركبة، حيث اهتم بها الشعراء، وتعهدوها بالرعاية والتأصيل، فانتشرت انتشاراً ملحوظاً في إبداعهم الشعري، كما يظهر هذا الأمر في ثنايا قصائد عبيد بن الأبرص، وعمرو بن قميئة، والأعشى، ولبيد، وزهير على سبيل المثال لا الحصر(57).

يقول ابن دراج القسطلي، وهو يصف السير:

فكم حَمَلَتْ من حُـرٍّ قلبِ مُولهٍ يُبلِّغُ عنه النَّجـمُ قلبـاً مولّهاً

وكم ضمَّ ذاكَ الليلُ من أمِّ شادنٍ أضلَّتْهُ في جوفِ الفَلا وأضلَّها

وقد بلغَ الجُهدُ القلوبَ حَناجِـراً تُبشِرُها أن التَّنـاهِي مدى لهَـا

ونَادى نداكَ الرَّكبُ في كُل بَلدةٍ ألا بلِّغُوا هذي الركاب مَحَلَّهـا(58)

لقد جعل ابن درّاج القسطلي، في هذه الأبيات التي يصف فيها الرحلة، ويستحضرها، وهو بصدد المدح، الظلام لا يقف عائقاً دون وصوله إلى الممدوح، كما وصف ما في هذه الرحلة من مخافة إلى درجة أن الظبي قد يضل فيها عن أمه، وقد تبدت صورة الظبية التي أضلت ابنها، وأضلها، وهذه صورة بدوية محضة، حيث إننا نجدها ترد في الشعر البدوي بتوليفات، وتنويعات مختلفة، وقد أشبع بعض الشعراء الحرقة التي يُمثلها ضياع الولد عن أمه الوالهة، والصور التي تأتي على هذا الضرب كثيرة ومتنوعة، جداً، وقد ذكر العلاّمة المرصفي أن الأعشى هو مخترع هذا الأسلوب، ويبدو أن ابن درّاج القسطلي قد تأثر به، كما تأثر بالخنساء التي جرى هذا اللون من الصور في أشعارها، كما وظفه أيضاً النابغة الذبياني في قصائده، وما تميز به ابن درّاج هو أنه

اكتفى بالتقاط صورة أم الشادن ووليدها من المشهد البدوي، دون أن يتوغل في وصف الحالة النفسية التي تعيشها، كما أضاف ابن درّاج إلى وصفه الجهد في الرحلة، واقتبس من القرآن الكريم من قول الله تعالى: ﴿**وبَلَغَتِ القُلُوبُ الحَناجِر**﴾[59]، فقد جعل الجهد والعناء يرفع القلوب إلى الحناجر، وفي هذا تظهر الكناية، فهي كناية عن شدة الأمر على أصحابه، وقد أخذها ابن درّاج بلفظها من القرآن الكريم، فالقصيدة أخذت الكثير من حقول البداوة في وصف الرحلة، وأشاعت الألفاظ الموظفة من قبله رنيناً بدوياً، وولدت جملة من المعاني، مثل: (الفلا، الركب، التناهي)، وما يُلاحظه من يقرأ قصيدة ابن درّاج كاملة هو أنه لم يبدأ بالوقوف على الطلل والديار، فقد انطلق في القصيدة مباشرة وهو في الرحلة[60].

إن ما تتسم به لوحة الرحلة في الشعر العربي القديم، ولاسيما منه الشعر الجاهلي أنها متغيرة الطبيعة والصور، والهدف أو الغاية، فهي رحلة الحبيبة وحيّها من منزل (مكان الطلل)، أو المنزل القديم إلى منزل جديد حيث المياه والمرعى، أو هي رحلة الشاعر من الطلل أو إليه، أو رحلة الشاعر من أجل الصيد، أو من أجل مدح شخص معين رغبة في نيل عطاياه.

وصور الرحلة في أغلبها، أو ربما تُستثنى منها الرحلة إلى الممدوح، هي تسجيل لرحلة حقيقية، وتتضمن وقائع حدثت حقيقة، ولم يتخيلها الشاعر، ولاسيما فيما يتصل بالوصف البدوي، فرحلة الشاعر الجاهلي، والتي وجدناها مُجسدة في الكثير من الأشعار الأندلسية، وكأن الشاعر الأندلسي كان يعيش في شبه الجزيرة العربية، هي جزء من حياة الشاعر الجاهلي ومعيشته، وخاصة البدو الرُحل الذين لا يستقرون في مكان محدد.

إن تسجيل الشاعر للرحلة على اختلاف أوضاعها وصورها، هو تسجيل لوقائع حقيقية عايشها في رحلته، ولاخيال فيها، وإن اتُخذت في الحديث عن الطلل، والمرأة، والغزال، أو الظبية ، وحيوان الوحش، مادة لإبراز براعة الشاعر الفنية، في تشكيل المشاهد، ورسم خطوطها وألوانها، وتحتوي الرحلة على الكثير من المشاهد، التي مرت أمام بصر الشاعر، وهو يطوي رمال الصحراء، ويعبر دروبها، وشعابها ووديانها، فيمر في رحلته، بحيوان الفلاة من ظباء، ومها، وبقر وحشي، وثيران وحمر وحشية، يراها في مراتعها آمنة، أو مفزَّعة تجري، أو يُلفي صياداً يُطلق كلابه أو سهامه، أو يراها وهي تجري نحو مأوى من ريح عاصفة، أو زخات مطر، كما يرى الشاعر الطير من حبارى، ويعرض مشاهد الحيوان في الصحراء، من خلال وصفه لراحلته(61).

لقد تأثر الشاعر الأندلسي ابن درّاج القسطلي تأثراً كبيراً بعناصر الرحلة الجاهلية القديمة، فنجد عناصرها مجسدة في الكثير من أشعاره، ويبدو أن هذا التأثر قد نبع من إدمانه قراءة شعر الفحول، حيث يقول في قصيدته الرائية:

بُشراكِ من طُولِ الترحُّل والسُّرى صبحٌ بروحِ السَّفرِ لاح فأسفرا(62)

وقد تحدث ابن درّاج القسطلي في قصيدته الرائية عن ارتحاله بغرض المدح، وذكر الظعن، كما وصف ما واجهه في طريقه، يقول:

ظعنٌ ألفن القفر في غَوْل الدُّجى وتركنَ مألوف المعاهدِ مُقفرا

يطلُبن لُجَّ البحرِ حيثُ تقاذفتْ أمواجُهُ والبرَّ حيث تنكَّرا(63)

من خلال البيتين يظهر الطابع البدوي، وكأن ابن درّاج يُقدم لنا صورة من صور الشعر الجاهلي، الذي هو بمثابة مرآة انعكست فيها

كل مظاهر الحياة العربية، فهو يُمثل البيئة خير تمثيل، كما يتضح هذا في الكثير من الأشعار الأندلسية التي تعكس البيئة الجاهلية، فقد تناول الشعر الجاهلي كل جانب من جوانب البادية، فتحدث عنه بالتفصيل، ووصف الآثار والدمن، كما وصف السحب، والأمطار، والسيول، ورسم جملة من المشاهد للحيوانات، واستعار الكثير من التشبيهات، والصور من البيئة الجاهلية، وتحدث عن المنازل، والديار، كما تحدث عن ارتحال الأهالي، ووصف هوادج النساء، وقوافلهنَّ، كما لم ينس أن يصف ما خلف الظاعنون من الحجارة والنؤي والأثافي، كما فعل الشاعر الأندلسي ابن دراج القسطلي في البيتين المنصرمين، ولم يغادر الشعر البدوي جانباً من جوانب الحياة البدوية إلا تحدث عنه، وسجله، وصوره، ولذلك نجد في الشعر الجاهلي صورة للعصر صادقة، في الحرب والسلم، ولاشك في أن الأثر البدوي، كان له جرائره على الشعر الجاهلي، وعلى من سار على نهجه، حيث إنه حد من أفق الشعراء، وانعكس على ضيق صورهم، وأخيلتهم، فقد ظل أفق الشعراء محصوراً في البيئة البدوية، فضعف الخيال بشكل كبير، وتشابهت الصور إلى درجة أنها تكاد تتطابق، فقد ظهر تكرار الصور والمعاني، سواء في ذلك المعاني المتكررة عند الشعراء، أو عند الشاعر الواحد، وهذا ما نراه بشكل جلي في صور الأطلال، وتشبيهها بالخط الدارس، حيث تكررت هذه الصورة عند كثير من شعراء الجاهلية[64]، وبرزت في الكثير من الأشعار الأندلسية المتأثرة بالشعر التقليدي الجاهلي، والاتجاه البدوي.

وقد أخذ وصف الراحلة في الشعر الجاهلي، جملة من المعاني والدلالات، نجدها مكررة في الشعر الأندلسي، فشعراء الأندلس

يظهرون بأنهم أوفياء جداً للتراث العربي، ولاسيما منه الشعر الجاهلي، حيث إنهم يُحافظون على التقاليد الشعرية التليدة، فقد أخذوا الكثير من التراث الشعري، ولعل أبرز ما أخذوه من المعاني المتعلقة بوصف الرحلة والراحلة من الشعر الجاهلي، ما يتصل بتسلية الهموم بركوبها، حيث نجد هذا المعنى في مجموعة لابأس بها من الأشعار الأندلسية، وقطع الفلاة على ظهرها، ووصف الصعوبات والعوائق، واللحاق بالأحبة عليها (الراحلة)، إضافة إلى صرم حبال المودة بركوبها، والافتخار بأتعاب الراحلة، ومناداتها ومخاطبتها، والوقوف بها على الديار، والمزاوجة بين الراحلة والمحبوبة، والمزج بينها وبين المدح، وبين الرثاء، والهجاء في بعض الأحايين، وأبرز هذه المعاني نجدها مجسدة لدى فحول شعراء الجاهلية، الذين اتبعوا جملة من الطرائق في وصف الراحلة، من بينها:

أ - **الطريقة المباشرة:** وفيها يعمد الشاعر إلى ذكر الراحلة، ويقوم بتعداد محاسنها، كما يتقصى جميع أعضائها بالوصف الدقيق مباشرة، دون أن يلجأ إلى مخيلته حتى يستمد منها بعض الصور الفنية، بوساطة التشبيه والتمثيل، أو غيرهما من الصور البلاغية، وهي طريقة متبعة في الشعر الجاهلي، بيد أن بعض النقاد والدارسين يذهبون إلى أن توظيف هذه الطريقة يتسم بضعف مادته، من حيث التركيب الفني.

ب - **الطريقة البيانية:** وهي التي يعمد فيها الشعراء إلى فنون علم البيان البلاغي، حيث إنهم يعتمدون على التصوير بالتمثيل والتشبيه، وما يتفرع عنهما من صور فصلها البلاغيون، كالاستعارة والكناية بأنواعهما، وهذه الطريقة أكثر الشعراء من توظيفها،

وأجادوا أيما إجادة فيها، إذ يلفي القارئ في الأشعار التي نسجوها على هذا المنوال نفحة فنية متميزة، تختلف عن الوصف بالطريقة المباشرة.

ونجد أن بعض الشعراء قد وصفوا الراحلة حسب النظرة الكلية، حيث إنهم ركزوا على وصفها جملة، دون تفصيل، وهناك من وصفها وصفاً دقيقاً ومستقصياً، فتتبع حركاتها وسكناتها مرهفاً سمعه لأصواتها، فالشاعر عندما يصف حسب النظرة الكلية يبدأ بوصفها جملة، ثم يشبهها بحيوان من حيوانات الصحراء المسرعة، وينتقل إلى وصفها حسب النظرة الجزئية، فيستقصي أعضاءها وحركاتها وسكناتها، ويستخدم الكثير من التشبيهات الرائعة التي يستقيها من صميم بيئته، دون الإمعان في التصورات الخيالية، فهو يقترب من الواقع، ويستعين بالخيال القريب[65].

يقول الشاعر الأندلسي ابن الزَّقاق البلنسي:

فسقتهُمُ حيثُ ارتمتْ برحالِهِم هَوَجُ الرِّكابِ روائحٌ وغَوادِي

ينهلُّ وابِلُها كما ينهلُّ من يُمنى أبي الفضلِ الكريمِ أيادِي[66]

ويقول ابن الخطيب مستحضراً البيئة البدوية النجدية، وهو يصف راحلته، ويُشبهها بعناصر الطبيعة مثل البرق:

وحقَّقت الوميضَ وميضَ نجدٍ فهاجَ فؤادها نجدٌ وشَاقَا

ونازَعها الزِّمام فما ثناهَا وعارضَها العقالُ فما أطاقا

تقولُ لي السُّراةُ وقد أجدَّت أَخْبلاً تَشْتكي؟ قلتُ: اشتياقا[67]

لقد كانت الراحلة تكتسي أهمية بالغة عند العرب، فهي أساس الانتقال إلى الحياة، حيث إن حياة العرب تقوم على تتبع مواطن

الخصب، والكلأ ومنابع الحياة، ولما كانت للراحلة كل هذه الأيادي البيضاء عليهم، فقد قدروها حق قدرها، ويُضاف إلى هذا الأمر أن شخصية البدوي، كانت تُقاس بمقدار فروسيته في الحرب، وقدرته على الأسفار في الهواجر، ومن يتأمل الشعر الجاهلي الذي كُتب عن هذا الموضوع يجد أن أشعار شعراء الجاهلية، الذين تناولوا شعر الراحلة على محك الشعر تكاد تكون متشابهة مع بعضها البعض، فالشاعر يفتتح قصيدته بالتشبيب والنسيب بمحبوبته، وبعد أن يذكر بدقة الديار، ويصفها، أو يبكيها حزناً، لايلبث أن يصف راحلته التي لاحق بها ركبها، أو سلى همومه، ووجده وهيامه من خلال سفره على متنها، فالعناصر بين الشعراء تتكرر كونهم عاشوا في بيئة متشابهة، والشعراء في الحقيقة لا يُسجلون مجرد حقيقة وصفية، بل إنهم يُنفسون عن انفعالاتهم القوية، وانفعالهم يتجلى في الألفاظ الموظفة من قبلهم، وفي جرس الحروف وإيقاع المقاطع في الأبيات، وكثيراً ما يفتخر الشعراء بقوة ناقتهم، وصلابتها، وبريق جلدها، وصحتها وقدرتها على اجتياز الفلوات الخالية، التي لا ماء فيها، كما يُبرز صبرها وتحملها للعطش الطويل، والسفر المنهك ليلاً ونهاراً، كما أن بعض الشعراء ينسبون قوة الناقة إلى كرم أصلها، وعتق نسبها في عالم الإبل، فهناك من ينسبها، ويحدد أنواعها، وفصائلها، كاهتمامه بأنساب قومه وعشيرته[68].

يقول ابن هانئ الأندلسي، متبعاً النهج الجاهلي التقليدي، واصفاً الظعن:

أقولُ دمى وهي الحسانُ الرّعابيبُ ومن دُونِ أستارِ القبابِ محاريبُ

نَوى أبعدت طائيةً ومزارها ألا كلُّ طائي إلى القلبِ محبوبُ

سَلوا طيءِ الجبالِ أينَ خيامها وما أجأ إلا حصانٌ ويعبوبُ[69]

ويصف ظعن رحيل الأحبة في موضع آخر، فيقول:

أحبب بتيـاكِ القِبـابِ قبـاب لا بالحُـداةِ والرّكـاب ركابـا

فيها قلوب العاشقين تخالُها عنما بأيدي البيضِ والعُنابا[70]

ويُركز ابن السيد البطليوسي على أسماء الأماكن التي كان يقطن بها الأحبة، ويدعو لمنازلهم بالسقيا، فيقول:

هُم سلبوني حُسن صبري إذ بانُوا بأقمـارِ أطـواق مطالعُهـا بـانُ

لَئِن غادرُونـي باللوى إن مُهجتـي مسـايرة أظعانهـم حيثُما كانـوا

سقى عهدهم بالخيف عهد غمائم يُنازعُهـا نهرٌ من الدمـع هتَـانُ

تنكـرت الدُّنيا لنـا بعـد بُعدكُم وحَفّت بنا من معضل الخطب ألوان

فسِـرنا وما نلـوي على متعـذرٍ إذا وطنٌ أقصـاك آوتك اوطانُ [71]

وقد وصف عدد كبير من الشعراء رحلتهم إلى من يرغبون في مدحهم، وقاموا بتصوير ما كابدوه من آلام، ومعاناة في سبيل الوصول إلى ممدوحهم، فانتشار هذه الرحلة التي تبرز فيها عذابات الشاعر، لا يقل عن انتشار رحلة الظعائن، نظراً لما تكتسيه من أهمية تتمثل في الاتصال بالبيئة من الجانب الاجتماعي، وهذا ما أدى إلى«انتشار الرحلة بلونيها، رحلة الظعائن والرحلة على الناقة في أدبنا العربي القديم، انتشاراً واسعاً، كانتشار القبائل في تلك الصحراء، وانتشار الآل والطلول ومواطن النجعة، فطبيعة المجتمع البدوي، القائمة على النقلة، والرعي، وحماية مواطن الغيث، وما يتصل بذلك من حروب، تقطع وشائج الدم، والحلف، والحب، جعلت من الجاهلي إنساناً عالقاً بالأرض في شؤون حياته جميعاً، فكانت شؤونه الاقتصادية صورة عن علاقته بالأرض، أو نتيجة لها، وكانت علاقاته الاجتماعية مرهونة بشؤونه الاقتصادية، وبوحي منها ارتحل ونجع...»[72].

ومن بين الشعراء الأندلسيين الذين استهلوا قصائدهم بذكر الرحيل الشاعر الأندلسي ابن الحداد، الذي أبرز شدة ألمه من تقلبات الزمن، حتى يضعنا في صورة الرحيل، يقول:

وَقَفُوا غَداةَ النَّفرِ ثم تصَفحُوا   فَرَأوا أسارى الدَّمعِ كيف تُسرَّحُ

ولئن أتاني صِرفةٌ من مَأمَنِي   فالدَّهرُ يُجمِلُ تارةً ويُجلِّحُ

فكأنَّما الإظلامُ أيْمٌ أرقطٌ   وكأنما الإصباحُ ذِئبٌ أضبحُ

صدع الزمانُ جميعَ شمْلِي جائراً   إنَّ الزَّمانَ مُمَلَّك لا يُسجِحُ

يَممْتُها سرقُسطة وهي المدى   والدَّهرُ يكبحُ واعتزامِي يَجْمحُ (73)

في هذه المقدمة، رسم لنا الشاعر الأندلسي ابن الحداد لوحة فنية مميزة ومنمقة، حيث إنه زينها بالصور البيانية الجميلة، واستخدم المحسنات المعنوية، كالطباق بين يكبح ويجمح، والجناس في تطيح وتطلح، وبذلك«فإن الشاعر الأندلسي عندما وصف رحلته قد حقق أمرين:

أولها: اتباع العرف الشعري التقليدي في التمهيد لقصائد المدح بمقدمات متنوعة، ومن إحداها مقدمة الظعن.

وثانيها: أنه استطاع أن يعكس صورة المجتمع الأندلسي، الذي كانت الرحلة أمراً مألوفاً فيه، ولذلك فالرحلة في مقدمة قصيدة المديح الأندلسية، لم تكن رحلة هودج ومحبوبة، وإنما هي في حقيقة الأمر رحلة شعب عن وطنه، ولذلك فالشاعر الأندلسي لم يصف بإسهاب الهوادج ونساء الظعن، وسير الركائب ، وإنما اكتفى بإعلان خبر الرحيل ورسم مجموعة من الصور المتعددة لذلك الرحيل تجسده أبعاده النفسية والاجتماعية»(74).

ومن بين الشعراء الذين اهتموا بوصف طيف المحبوبة، وساروا على النهج التقليدي ابن حمديس الصقلي، حيث يقول:

رعى من أخي الوجد طيفٌ ذماما فحلّلَ من وصَلِ سلمى حَراما

تَحَمَّـلَ منهـا بريّـا العبيـرِ ومن أرضِها بأريج الخُزامَى[75]

وقد اهتم ابن حمديس الصقلي – على طريقة الشعراء الجاهليين– بتصوير العوائق والصعوبات التي واجهته من أجل الوصول إلى المحبوبة، وتمنى أن يطول الليل، حيث يقول:

تَعَرضـهُ سـورُ قصرِ فطـارَ وسَـاوَرَهُ مرجُ بحـرٍ فَعَامـا

مشى بالتواصُلِ بينَ الجُفُونِ وداوى السليمَ وأهدى السلاما

فلا بَسط الصُبحُ فيها الضِياءَ ولا قَبضَ الليلُ عنها الظَلاَما[76]

أما ابن الزقاق البلنسي، فقد وضح على طريقة الجاهليين الأماكن التي قطعها الطيف، وذكر أسماء الأماكن التي سار عليها، حيث يقول:

زارَتْ على شحطِ المـزَارِ مُتيّمـاً بالرّقمتـين ودارُهـا تيمـاءُ

في ليـلةِ كشـفت ذوائبهـا بهـا فتضاعفت بعقاصها الظلمـاءُ

والطيفُ يخفى في الظلام كما اختفى في وجنـةِ الزنـجيّ منـهُ حيـاءُ

مازَال يُمتعُني الخيـالُ بوصـلهَا حتى انزوَى عن مُقلتي الإغفاءُ

بَرَدَ الحُليُّ فنافرت عضُدِي وقَدْ هبَّ الصباح ونامَتِ الجَـوْزاء[77]

ويصف أبو المطرف بن عُميرة الطيف في مقدمة كتبها في قصيدة مدح، حيث إن طيف المحبوبة، ارتبط عنده باسترجاع ذكرى مؤلمة، عادت به إلى لحظات حزينة، وموجعة، فقد بدا في حالة انتظار، ونفسه في حالة حسرة على المحبوبة، حيث إنه ينتظر زيارة الطيف الذي يسري ليلاً، يقول:

شَاقَهُ غِبُّ الخَيَالِ الوَارِدِ بَارقٌ هاج غرام الهَاجِدِ
صدّقا وعد التّلاقي ثم ما طَرَقا إلا بخلْف الواعد
وكلا الزُورين من طيفٍ ومن واقدٍ تحت الديَاجي واردِ
وشديد بثّ قلب هائم يشتكيه عنْد ربعٍ هَامد
وبالأميرِ المُرتضَى عزّ الهُدى وثنى عِطْفَ المليّ الواجِدِ[78]

وقد حضر وصف الطلل، بشكل كبير في الشعر الأندلسي، على الرغم من تميز البيئة الأندلسية، عن البيئة الجاهلية، فوصف الأطلال يعد مظهراً من مظاهر التقليد في الشعر الأندلسي، فمن المسلم به أن حضور الطلل، ووجود المقدمة الطللية يعد من أعرق الظواهر الفنية التي أرساها شعراء الجاهلية، وحرصوا على مراعاتها، والمُحافظة عليها، إذ نجدها مُستقرة ومستوفية لجميع مقوماتها، في أقدم ما أثر من مطولاتهم، مما جعلهم يردُّون فضل ابتكارها إلى ابن حذام، الذي لم يعرفوا من أخباره الواضحة الصحيحة إلا النزر اليسير، وكأنهم لم يسطيعوا تبين أصولها، ولم يستطيعوا اكتشاف جذورها، فنسبوا اختراعها إلى شاعر قديم يكتنف الغموض شخصيته، ويلف حياته الكثير من الاضطراب[79].

ويُمكن اختصار وصف الأطلال في أن الشاعر يأتي إلى زيارة معشوقته، فيجد أنها قد رحلت مع أهلها، عن المكان الذي ألف رؤيتها فيه، فيبدأ بالوقوف على طلل الخيمة (المكان الذي كانت الخيمة مثبتتة فيه)، ويطفق يصفه، ويصف عناصره، وما كان فيه، ويتغزل بحبيبته، ويستعيد الذكريات التي أضحت مؤلمة، ويُبرز شدة شوقه إليها.

والمُلاحظ في الوصف الجاهلي الذي وجدناه حاضراً في الشعر الأندلسي، الذي سار على نهج تقليد الشعر الجاهلي، ان الشاعر يُحيط

بالصورة إحاطة تامة، فيستحضر عناصرها ودقائقها، كما يركز بشكل دقيق على أطرافها، ويستقصي جوانبها مع دقة في التعبير ومهارة وحذق وروية وإجالة نظر، ويتميز الفن الوصفي الجاهلي بأنه بسيط وجميل، وبعيد عن الضعف والتعقيد، فالبساطة مظهر من مظاهر البادية، حيث إن البادية واضحة وبسيطة بساطة الصحراء، وواضحة وضوح الشمس، فالحضارة لم تعقدها، ولم يُفسدها الترف، ومع البساطة يظهر صدق التعبير عن الأحاسيس والمشاعر، حيث إن الشاعر يصور الحاضر المشاهد من خلال عواطفه وإحساساته، من غير غلو أو مبالغة أو إسراف، والوصف الجاهلي يتميز بأنه لوحات كاملة يُوفر لها الشاعر جميع أسباب الصورة الموحية والمؤثرة، وفيها الجو الملائم من المكان و الزمان واللون والحركة[80].

والحديث عن وصف الطلل في الشعر الأندلسي، يدفعنا إلى التذكير بأن الصور الشعرية التي يحتفظ بها الشاعر، لا تقتصر على مايراه بعينيه، وإنما هي أيضاً تُشكل رافداً من الروافد الثقافية، وتتعلق بالبيان والخيال في الشعر العربي، فالكثير من شعراء الأندلس يعدون الشعر الجاهلي من الأغذية الرئيسة لإبداعهم، ويعتبرونه معيناً لا ينضب للتصوير الشعري، فينبغي أن يُراعى أن المحيط الذي يستمد منه الأديب صوره وتشبيهاته، ليس هو عناصر الحياة المعاشة من أحوال وأحداث وأعراف فقط، وإنما يدخل في ذلك، وبالأساس التراث الأدبي، لأن الشاعر والأديب لا تنمو ملكاته البيانية وهو عاطل، بل لا بد له من خبرة تتعلق بتراثه ووعيه وتمثله، حتى تنطبع في نفسه صور التشبيهات، وكذلك المجازات والكنايات[81]. فالشعر القديم يظل له دائماً سلطان عظيم في نفوس الشعراء الأندلسيين، فإذا كان الشاعر البدوي قد استوطن الصحراء وارتحل فيها، فإن الصحراء، قد استوطنت الأندلسي

وارتحلت فيه، وكما أنها كانت إبان العصر الجاهلي واقعاً معيشاً، فقد سكنت في فؤاد الأندلسي، وانتقلت إلى بيئته ، وأضحت روحاً معيشة، فالشاعر الأندلسي قد ارتحل بالشعر وواصل السُّرى وركب العيس وزمَّ المطايا، وحدا بها، وتوحد معها، ووقف على الطلل وبكاه ملياً، ونعى نفسه عنده، وتأمل بعمق ما استوطنه الوحش من منازل الأحبة، وسفح الدموع و العبرات على ما كان له فيها من صبوة، وما فقده من أُنس ورفقة، وقد كانت هذه السنة الفنية بما تعنيه، وما تأخذه من دلالات تتصل بالموت المادي والمعنوي والإقفار وغيره، مكتسبة خصوصية شعورية خاصة، جعلت من الطلل خالداً في نفوس الشعراء الأندلسيين، فهو يظل دائماً قالباً فنياً ونفسياً يتصل بمعاني الاندثار والتغير والعفاء في أمور الحياة كلها، فالشاعر الأندلسي وهو ابن الدور والقصور، وقد كانت تمتد بين ناظريه البساتين والمروج الخضراء، يذكر الصحراء، ويذكر الناقة، ويُبرز بدويته وبداوته، لأنه يعيشها في أعماق نفسيته، ولأنها خالدة تسكن فؤاده ووجدانه، ولذا ترتد لديه إلى مرتعها الأول، ويعود إليها فينقل صورها، وينهل منها بكثافة ما يُمكنه من العودة إلى العصر الجاهلي، ويُرجع إليه نفسه البدوية الأولى، فكثيراً ما كان الشعراء يعودون إلى الماضي التليد، ويرجعون في أساليبهم وأفكارهم إلى الأساليب والأفكار البدوية، فالعرب هم من أشد الأمم عصبية وحنيناً إلى عيشتهم، ووطنهم الأول، إذ رغم ما كان في نفوسهم من الأثر الذي اكتسبوه من الربوع الأندلسية الخصبة، إلا أنهم ظلوا يميلون في أخيلتهم إلى البادية، ويستعيدون الأطلال، ويستحضرون الصحراء في أشعارهم، وهي غير موجودة في بلادهم، فلم يكن لهم أن يهجروا عاداتهم فقد ظلوا يتغنون بالأماكن النجدية، ويتخذون من الشعر القديم نموذجاً لهم في الصناعة والخيال.

لقد تناول شعراء الأندلس وصف الطلل ورموزه وجسدوه في قصائدهم تجسيداً واضحاً، الى درجة أننا إذا أخفينا اسم الشاعر، نعتقد مباشرة أنها قصيدة جاهلية، تعج بالأوصاف البدوية، فمشاهد الطلل نُلفيها مستوعبة في خيالهم، ومستخدمة في أخيلتهم، وفي الكثير من القصائد الأندلسية، ندرك أن الأطلال قناع نفسي وفني في الآن ذاته، يتخذها الشاعر الأندلسي تعلة ومركباً ليطوي من خلالها مسافات الأمور التي تؤرقه وتشغله، ويُسجل عليها الإحساسات التي تُعاوده، والمشاعر التي تُراوده، فصور الشاعر ومعانيه، وطريقته، لا تنحصر في العالم الذي يعيشه جسدياً فقط، وإنما هي موجودة في العالم الذي يعيشه قراءة وفكراً، وروحاً وتاريخاً، وقد توسعت هذه السنة الفنية بعناصرها المتوارثة، دون أن يلتزم بها الشاعر الأندلسي التزاماً كاملاً بجميع العناصر، التي تختلف درجة ظهورها من قصيدة إلى أخرى، وتختلف كثرتها أو قلتها في الوصف، فقد يتحدث الشاعر الأندلسي عن الطلل البدوي حديث الجاهليين، فيُكثف بشكل كبير العناصر البدوية في الصورة، الى درجة تتوارى فيها معالم الحضارة، وقد يُحدِّث الشاعر الأندلسي عن الطلل البدوي حديث الأندلسيين، فتصبح الصورة حضرية داخلتها رموز البداوة[82].

ولقد ارتبط وصف الطلل بموضوعات شتى منذ العصر الجاهلي، فهو يحضر في المديح، والرثاء والغزل، وغيرها من الأغراض، وإذا تحدثنا على سبيل المثال عن طيف الحبيبة في الشعر الجاهلي، ولاسيما منه في شعر عنترة، فهو لم يكن أمراً عابراً لتشيح عنه الأقلام بمدادها، حيث إنه يعد ظاهرة جليلة الخطر تكتسي أهمية بالغة، ولا تستحق أن يغض عنها الطرف، ولاسيما أننا نجد لها حضوراً قوياً في الشعر الأندلسي،

في إطار وصف الأطلال واسترجاع ذكرى الحبيبة، فهي ظاهرة لا تقل أهمية عن كثير من الظواهر التي حفل بها الشعر الجاهلي(العتيد)، الذي كان بحق ديوان العرب، فقد حضر الطيف في صور كثيرة لم تصرح بذكر الطيف، وعالجت التعاقبات بين طيف الحبيبة ومفردات أخرى يجيء في مقدمتها الإحساس بالمرض النفسي ومحاورة الطلل، وقد كان طيف الحبيبة شاغلاً لجلِّ الشعراء الجاهليين، ولاسيما منهم عنترة الذي يتأكد كل من يقرأ شعره أن ذكر طيف الحبيبة هو ميزته المهمة، وقد اعتمد الكثير من الشعراء الجاهليين على مفردات الطيف (الحلم)، ظاهرة ومستترة، حيث تبدى طيف الحبيبة، ومفرداته بصفته إيماءات تقترب كثيراً-حد الملاصقة-من أحلام اليقظة، فالشاعر يصنع أحلامه بما يهيئ الظن أنه ينقل أحلامنا إلينا بهيئة شعر، أي أنه لاينقل أحلامه إلى دائرة الشعر، وإنما ينقل الشعر إلى دائرة الأحلام، والأمر الذي يُلاحظه الدارس هو أن الشاعر الجاهلي، لديه شغف كبير بصناعة الصور المتخيلة المتعاشقة مع أحلامه، والتي تتفق مع هواه الصعب ومزاجه العنيف، حيث إنه يطوع أحلامه ليطوّع بها حبيبته، وربما ينأى عن الطيف ملياً ليعود إليه بثمار اجتناها، وربما قد لايعود، ولكنه في الأخير يحقق الفعل الذي كان يمكنه الحلم من تحقيقه، فهناك صلة وطيدة بين مفردات الطلل والحلم، فهما ينبعان من قريحة واحدة، كما يعبران عن هموم واحدة، وكلاهما يصب في رغبة واحدة، فالعمر طلل، والزمان طلل، وإذا كانت الحبيبة تعادل فنيا الحياة، فإن الطلل يظل دائماً لديه القدرة على إبكاء الشاعر، والحلم يمنح القدرة على تجاوز المحنة، وخلق حالة من الانتشاء(83).

والحق أن من يطلع على خصائص الشعر الجاهلي، ولاسيما فيما يتصل بارتباط الشعر الجاهلي ببيئته، يجد الكثير من العناصر

المتصلة بالوصف في الشعر الجاهلي، مجسدة في الأشعار الأندلسية، فالشعر الجاهلي ظل هو المثل الأعلى للكثير من الشعراء الأندلسيين، على اعتبار أنه يُمثل أقوى وأجود النماذج، فالملاحظ أن اللغة الشعرية اتسمت بالقوة، فهي لغة غير عادية، حيث إنها لغة أدبية مختارة وراقية، فهي ليست لغة قبيلة من القبائل المنزوية على نفسها، بل هي لغة عامة عبر بها الشعراء جميعاً على اختلاف قبائلهم، وهي تمثل ما تمثله اليوم لغة الكتابة بالنسبة إلى العاميات المنتشرة في أجزاء الوطن العربي، ولذلك نُلاحظ أن لغة الشعراء الأندلسيين الذين قلدوا الشعر الجاهلي لغة جزلة، وقوية، فاللغة الأدبية العامة التي تجلت في الشعر الجاهلي ارتقت إلى درجة عالية من حيث تحديد معنى ألفاظها، وضبط تراكيب عباراتها، وهذا ما يُلاحظ على الشعر الجاهلي جملة، حيث إن اللغة لا تختلف من شاعر إلى آخر، إلا باختلاف شخصيته الأدبية والفنية، واختلاف الموضوعات التي يطرقها، أما من حيث درجة الرقي فهي تتبدى في درجة واحدة من حيث الدقة والضبط.

ولعل الجانب الأبرز في اللغة الشعرية الجاهلية، التي تبدت في الشعر الأندلسي أنها واضحة الصلة بالبيئة الجاهلية، من حيث إنها عبّرت عن احتياجات حياة هذه البيئة، ولم تكن تتسع لتُعبر عن بعض جوانب حياة بيئات أخرى، ومن حيث نظام القصيدة فقد التزمت الوزن الواحد والقافية الواحدة، مع تعدد الموضوعات المعالجة، فهذه الظاهرة مرتبطة ببيئة الشعر الجاهلي، الذي تنسجم فيه الموسيقى الشعرية مع موسيقى البيئة نفسها، وقد برز عدم استقرار البيئة في قصائدهم، حيث يغلب جانب الشدة فيها على جانب النعيم والاستقرار، كما كانت العاطفة الحزينة ملائمة ومتسقة مع الحياة التي يعيشونها

التي لاتثبت ولا تستقر، وهذا ما يتجلى كذلك في الربط بين أجزاء القصيدة الجاهلية، ومن قلدها من شعراء الأندلس، فالربط بين العناصر لم يكن ربطاً منطقياً مما جعل بعض الدارسين يذهبون إلى أن الشاعر الجاهلي لم يكن يحس بوحدة القصيدة، بيد أن بعض المهتمين بقضايا الشعر الجاهلي يُلاحظون أن النماذج الشعرية الجاهلية فيها موضوعات متعددة، ولم يمنع هذا التنوع من أن ترتبط هذه الموضوعات على أساس فكري عام، أو على أساس العاطفة التي يسعى الشاعر إلى أن يجعلها أساساً لبناء ربطه، فتقاليد القصيدة الجاهلية رسخت وحدة الوزن والقافية، وتعدد الموضوعات، وكان الربط ربطاً فكرياً أو عاطفياً، وتدريجياً أصبحت هذه التقاليد صفة غالبة، وأضحت نظاماً ثابتاً على الشعراء، وقد عُرف عند الكثير من النقاد والدارسين، أن الشعر الجاهلي هو شعر محافظ، أي أنه قد وصل إلى درجة عالية من الكمال على أيدي كبار الشعراء، فالقصيدة الجاهلية تعد نموذجاً كاملاً، والمحافظة على تقاليدها معناه الاعتقاد في أذهان شعراء مختلف العصور أن هذه هي القصيدة النموذجية، والمثالية التي لا يجوز الخروج على تقاليدها، وقد ساد هذا الاتجاه ، وأكبر شعراء الأندلس هذا النمط، ورأوا فيه ما يُرضي ذوقهم الفني، وما يُلائم توجهاتهم[84].

فذلكة:

لقد تبين من خلال هذه الوقفة مع مجموعة من النماذج الشعرية التي تندرج في إطار الوصف التقليدي في الشعر الأندلسي، أن وصف الأطلال، ووصف الرحلة، قد حظيا باهتمام واسع في أشعار الأندلسيين، الذين يعيشون في بيئة تختلف كل الاختلاف عن البيئة في شبه الجزيرة العربية.

وما تميز به الوصف التقليدي في الشعر الأندلسي، هو أن هناك نوعاً من التنوع والتباين في استحضاره، حسب توجهات الشعراء، فلكل نص من النصوص الشعرية أنماطه، ودلالاته، ولغته، وصوره التي ألفيناها تكاد تتطابق مع الصور الجاهلية المستوحاة من البيئة العربية إبان العصر الجاهلي.

فأهم ملاحظة يمكن إبداؤها في هذا الصدد أن الشعراء كانوا خاضعين إلى التأثير المشرقي، أي أنهم يُقلدون بشكل كبير شعراء الجاهلية الفطاحل والفحول، ويستحضرون أساليبهم، وعباراتهم، فالقارئ لأشعارهم يُلاحظ أن لغتهم تتناص في الكثير من الأحيان مع شعراء الجاهلية، حيث يستحضرون كلماتهم، وصورهم ، وهذا دليل على أن الوصف التقليدي يندرج في إطار الثابت من النصوص الشعرية الأندلسية، ويبدو شعرهم متأثراً بالشعر المشرقي من حيث هيكل القصيدة: - المقدمة الطللية - الغرض - الخاتمة.

وقد ظهرت في وصف الرحلة والراحلة الكثير من العناصر والألفاظ والسمات المُعبرة عن البيئة البدوية، والتي لاتُعبر عن البيئة الأندلسية الخصبة التي يعيش في أحضانها الشعراء، وما يُلاحظه المتأمل في الشعر الأندلسي أن قول ابن قتيبة الذي ذكره لدى حديثه عن الرحلة التي تكون بغرض الوصول إلى الممدوح ينطبق على الكثير من شعراء الأندلس، فهم يُمهدون بذكر الرحلة وتجشم الأخطار، واقتحام الصعب، كما اعتمد الشعراء في وصفهم للصحراء على الموروث الشعري العربي المتمثل في الشعر الجاهلي، فالقصائد الأندلسية التي كُتبت عن الصحراء، تعبرعن مدى تأثر شعراء الأندلس بالموروث التليد، فهم يصفون الناقة والإبل بأوصاف بدوية، ويضعون للخيل والفرس صفات الجاهليين.

الهوامش

(1) موسى الأحمدي نويوات :معجم الأفعال المتعدية بحرف، دار العلم للملايين، بيروت، ط:1، 1979م، ص: 432.

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، د، ت، ج: 2، ص: 294.

(3) المصدر نفسه، ص: 295.

(4) جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1984م، ص: 293.

(5) محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج: 2، دار الكتب العلمية، ج: 1، ط: 1، بيروت، لبنان، 1993م، ص: 884.

(6) محمد عويد محمد ساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، منشورات مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، 2005م، ص: 40.

(7) ديوان ابن خفاجة (إبراهيم): الديوان، تحقيق: مصطفى غازي، الإسكندرية، مصر، 1979م، ص: 84.

(8) ديوان ابن خفاجة، ص: 85.

(9) ديوان ابن خفاجة ، ص: 85.

(10) محمد عويد محمد ساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، منشورات مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط: 1، 1425هـ/2005م، ص: 43.

(11) ابن الأبار: الحلة السيراء، ج: 2، تحقيق: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط: 2، 1985م، ص: 252.س

(12) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، ط: 2، بيروت، لبنان، 1400هـ/1979م، ص: 2.

(13) نور الدين السد: الشعرية العربية - دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي -، ديوان المطبوعات الجامعية، ط: 1، الجزائر، 1995م، ص: 306.

(14) أحمد هيكل:الأدب الأندلسي: من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة العاشرة، 1986م، ص: 85.

(15) ديوان ابن زمرك، تحقيق: محمد توفيق النيفر، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط:1، 1997م، ص: 484.

(16) ديوان ابن حمديس الصقلي، تحقيق: إحسان عباس، منشورات دار صادر، بيروت، لبنان (د.ت)، ص: 15.

(17) ديوان يوسف الثالث:الديوان، تحقيق: عبدالله كنون، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط: 2، 1965م، ص: 147.

(18) فوزية عبدالله العقيلي: الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، منشورات مكتبة وهبة، ط: 1، القاهرة، 1433هـ/2012م، ص: 357.

(19) حسين عطوان: بيئات الشعر الجاهلي، منشورات دار الجيل، بيروت، لبنان، ، ط: 1، القاهرة، 1413هـ/1993م، ص: 65.

(20) ابن الكتاني: التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تحقيق:إحسان عباس، منشورات دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص: 176.

(21) ديوان ابن الخطيب، تحقيق: محمد مفتاح، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب الأقصى، ط: 1، 1404هـ/1989م، ص: 511.

(22) ابن الكتاني: التشبيهات من أشعار أهل الأندلس ، ص: 174.

(23) ديوان ابن حمديس الصقلي ، ص: 150.

(24) ديوان ابن الزقاق البلنسي، جمع وتحقيق: عفيفة محمود ديراني، منشورات دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1409هـ/ 1989م، ص: 81.

(25) ديوان ابن عبدون تحقيق: سليم التنير، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط: 1، 1408 هـ/1988م،، ص: 180.

(26) ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ج:3، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1393هـ/1973م، ص: 290.

(27) ديوان ابن حمديس الصقلي، ص: 544.

(28) محمد زغلول سلام:مدخل إلى الشعر الجاهلي - دراسة في البيئة والشعر -، منشورات منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1995م، ص: 179.

(29) محمد مجيد السعيد: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط:2، 1385م، ص: 146.

(30) ديوان ابن خفاجة، ص: 360.

(31) ديوان ابن الزقاق البلنسي، ص:84.

(32) ديوان ابن هانئ الأندلسي، دار بيروت، بيروت، لبنان، 1400هـ/1980م، ص: 20.

(33) ديوان ابن هانئ الأندلسي ، ص: 22.

(34) ديوان ابن حربون الشلبي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط:1، 2004م، ص: 103.

(35) ديوان ابن حمديس الصقلي، ص: 61.

(36) ابن الكتاني: التشبيهات من أشعار أهل الأندلس ، ص: 915.

(37) ديوان ابن اللبانة، تحقيق: محمد مجيد السعيد، منشورات جامعة البصرة، العراق، 1397هـ/ 1977م،، ص: 29.

(38) علي الغريب محمد الشناوي: دراسات في الشعر الأندلسي، منشورات مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط:1، 1424هـ/2003م، ص: 61.

(39) ديوان ابن دراج القسطلي، تحقيق: محمود علي مكي، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، سوريا، 1964م،، ص: 393 وما بعدها.

(40) ديوان ابن دراج القسطلي، ص: 415.

(41) ديوان ابن دراج القسطلي ، ص: 415.

(42) ديوان ابن خفاجة، ص: 36.

(43) ديوان ابن حمديس الصقلي، ص: 305.

(44) ديوان ابن الخطيب، ج: 2س، ص: 649.

(45) فوزية العقيلى: الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، ص: 538.

(46) ديوان ابن سهل، دراسة وتحقيق: يسرى عبدالغني عبدالله، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1408هـ/1988م، ص: 160.

(47) ديوان ابن زمرك، ص: 468.

(48) ديوان ابن هانئ، ص: 29.

(49) الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1408هـ- 1988م، ج: 3، ص: 195.

(50) ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق: 2، مج: 2، تحقيق: إحسان عباس، منشورات الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1979-1985م، ص: 619.

(51) المصدر نفسه، ق: 2، مج: 1، ص: 446.

(52) ديوان ابن عمار الأندلسي، مع دراسة أدبية تاريخية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1979م، ص: 209.

(53) ديوان ابن خفاجة، ص: 199.

(54) ديوان يوسف الثالث، ص: 57.

(55) فوزية عبد الله العقيلي: الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، منشورات مكتبة وهبة، ط: 1، القاهرة، 1433هـ/2012م، ص: 322.

(56) ديوان ابن عبدون، تحقيق: سليم التنير، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط: 1 1408هـ/ 1988م، ص: 180.

(57) نور الدين السد: الشعرية العربية - دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي-، ص: 355.

(58) ديوان ابن دراج القسطلي، ص: 471.

(59) سورة الأحزاب، الآية: 10.

(60) فوزية عبدالله العقيلي: الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، ص: 329.

(61) محمد زغلول سلام: مدخل إلى الشعر الجاهلي - دراسة في البيئة والشعر- ، ص: 149.

(62) ديوان ابن درّاج القسطلي، ص: 215.

(63) ديوان ابن دراج القسطلي، ص: 215.

(64) يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي:خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط:6، 1404هـ/1993م، ص: 190.

(65) آسية الهاشمي البلغيثي التلمساني: وصف الراحلة في الشعر الجاهلي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب الأقصى، ط: 1، 2007م، ص: 27 وما بعدها.

(66) ديوان ابن الزقاق، ص: 145.

(67) ديوان ابن الخطيب، ج: 2، ص: 706.

(68) آسية الهاشمي البلغيثي التلمساني: وصف الراحلة في الشعر الجاهلي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب الأقصى، ط: 1، 2007م، ص: 20 وما بعدها.

(69) ديوان ابن هانئ، ص: 34.

(70) ديوان ابن هانئ، ص: 49.

(71) المقري: نفح الطيب من غُصن الأندلس الرطيب، ج: 1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1388هـ/ 1968م، ص: 647.

(72) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، منشورات مؤسسة الرسالة، القاهرة، مصر (د.ت)، ص: 19.

(73) ديوان ابن الحداد الأندلسي، تحقيق: يوسف طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1400هـ/ 1990م،، ص: 181.

(74) فيروز الموسى: قصيدة المديح الأندلسية - دراسة تحليلية -، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2009م، ص: 90.

(75) ديوان ابن حمديس الصقلي، ص: 452.

(76) ديوان ابن حمديس الصقلي، ص: 452.

(77) ديوان ابن الزقاق، ص: 63.

(78) المقري: نفح الطيب، ج: 1، ص: 308.

(79) حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط: 1، د، ت، ص: 29.

(80) يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي: خصائصه وفنونه، ص: 401.

(81) محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني - دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط: 1، 1400هـ/1980م، ص: 160.

(82) فوزية عبد الله العقيلي :الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، ص: 243 وما بعدها.

(83) عبدالإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية - القدامة وتحليل النص -، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 1، 1979م، ص: 62.

(84) بهي الدين زيان: الشعر الجاهلي: تطوره وخصائصه الفنية، دار المعارف، القاهرة، مصر، د، ت، ص: 138.

الجناس في شعر المتنبي: أنواعه ووظائفه البلاغية

فيصل أبو الطُّفَيْل(*)

مقدمـــة:

الجناس مبحث بديعي اهتم به البلاغيون في إطار دراستهم للمحسنات اللفظية التي تزيد الكلام حسنا، وتُحْدث لدى المتلقي نوعا من الإعجاب بما يطرأ على الكلام من تزيين لفظي وتناغم موسيقي يحدثه تكرار الحروف، خاصة عندما يتعلق الأمر بالشعر، وكان ابن المعتز من الأوائل الذين اهتموا بدراسة الجناس وعده ثاني الأنواع البديعية الخمسة التي وضعها، وهي: «الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد العجز على الصدر والمذهب الكلامي»[1]، وبعد ذلك توالت عناية العلماء بزيادة هذه الأنواع - ومن بينها الجناس - فقسموه إلى أقسام جعلوا لكل منها اسما خاصا، وراحوا يبحثون له عن شواهد من القرآن الكريم ، ومن الحديث الشريف وكذا من كلام العرب وأشعارها. ومن بين ما استشهدوا به أبيات لأبي الطيب المتنبي (354هـ) وردت في مصنفاتهم، فعدُّوا بعضها دليلا على الجناس الجيد، وعابوا البعض الآخر منها لمّا ألحقوه بالجناس القبيح على ما سوف نرى، ولعل من

(*) جامعة القاضي عياض، مراكش/ المغرب.

المناسب في هذا المقام أن نقدم تعريفات لغوية وأخرى اصطلاحية لمفهوم الجناس قبل الشروع في البحث عن أنواعه ووظائفه البلاغية في شعر أبي الطيب المتنبي.

2 - الجناس في اللغة:

جاء في «لسان العرب»: «الجِنْسُ: كل ضَرْبٍ من الشيء ، والناسِ والطيرِ، وحدودِ النحوِ، والعروضِ والأشياءِ»[2]. وقال صاحب «المصباح المنير»: «حكى الخليل بن أحمد الفراهيدي: «هذا يُجانس هذا أي يُشاكله»[3].

والملاحظ أن للجناس مصطلحات أخرى ترادفه؛ « فمن الناس من يقول فيه: التجنيس، وهو تفعيل من الجنس مصدر جَنَّسَ، ومنهم من يقول: المُجانسة: وهي المُفاعلة من الجنس أيضا (...) ومنهم من يقول: التَّجانس، وهو التفاعل من الجنس أيضا مصدر تجانس الشيئان»[4].

3 - الجناس في الاصطلاح:

عرفه ابن المعتز بقوله: «أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها وتختلف في معانيها»[5].

وعرفه ابن الأثير بقوله:

«حقيقة (الجناس) أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا وإنماسمي هذا النوع من الكلام مجانسا لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد»[6].

وعرّفه السكاكي بأنه: «تشابه الكلمتين في اللفظ»(7).

ومما يدل على قيمة الجناس كمحسّن بديعي لفظي قولُ عبد القاهر الجرجاني: «(...) التجنيس - وخصوصا المستوفَى منه المتفق في الصورة - من حُلَى الشعر، ومذكور في أقسام البديع»(8)، وذمَّ الجرجاني - في الوقت نفسه - «الاستكثار منه والولوع به»(9)، غير أن ابن الأثير عده غرة شادحة في وجه الكلام(10)، بينما ألّف فيه الصفدي كتابا سمّاه: «**جنان الجناس**»(11).

وفي العصر الحديث ، انتقد «محمد مندور» مُحَسِّنَ الجناس، فعده مجرد «عبث لفظي يعتمد على الاشتقاق ولا يستند إلى غير التداعي الشكلي، كقول الشاعر:

يَوْمٌ خَلَجْتَ عَلَى الخَلِيجِ نُفُوسَهُمْ»(12)

وإما لعب بالمعاني ومهارة في استخدام مفردات اللغة المتحدة أو المتقاربة في اللفظ والمختلفة في المعنى كقول الآخر:

«**إِنَّ لَوْمَ العَاشِقِ اللُّومُ**»(13)(14).

4 - الجناس في شعر المتنبي:

من المعلوم - لدى جمهور النقاد والأدباء - أن أبا الطيب شاعر من شعراء المعاني وليس صاحب مذهب في شعره خاص به كما هو الحال في صنعة أبي تمام (231هـ) الذي: «أكثر من التجنيس في شعره، فمنه ما أغرب فيه فأحسن (...) ومنه ما أتى به كريها مستثقلا»(15).

ولا يعني ذلك أن كل ما ورد في شعر المتنبي من الجناس بعيد عن التكلف والتصنع، فلأبي الطيب أبيات كثر فيها الجناس حتى عابها

النقاد ورشقوها بسهام النقد، ولنبدأ بتلك الأبيات التي استحسنها النقاد والبلاغيون وجعلوها شواهد على مختلف أنواع الجناس.

فمن أنواع الجناس: «التامُّ» وهو أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، فإذا كان من نوع واحد – كاسمين – سُمِّيَ مُمَاثلا»[16].

ونمثل لهذا النوع بقول أبي الطيب في رثاء أخت سيف الدولة :

فَلَيْتَ عَيْنَ التي آبَ النّهارُ بِها فِداءُ عَينِ التي زالتْ ولمْ تَؤُبِ[17]

فقد جانس المتنبي بين لفظة «عين» في صدر البيت ، و تعني عين الشمس، ولفظة «عين» في عجزه، وهي عين المرثية، ومعنى البيت: «فليت عين الشمس فدت عين هذه المرأة»[18].

ومن الجناس التام أيضا قوله:

لَوْلاَ العُقولُ لَكَانَ أَدْنَى ضَيْغَمٍ أَدْنَى إِلَى شَرَفٍ مِنَ الإِنْسَانِ[19]

قال العكبري: «أدنى ضيغم: يريد: الدُّونَ من السباع، والضيغم: الأسد. وأدنى إلى شرف أي أقرب. والمعنى: لولا العقل لكان أقلُّ سبع كَالكَلْبِ وَنَحْوه أقربَ إلى أعلى ما في الإنسان من الشرف، ولكن العقل يمنع عنه كل منع له»[20].

لقد تكرر اسم التفضيل «أدنى» في البيت بمعنيين مختلفين: فالأول مشتق من الدناءة بمعنى الخسة، والثاني مشتق من الدنوّ بمعنى الاقتراب، وقد جانس المتنبي بينهما فخلص إلى المعنى المقصود : كون العقل هو ما يميز الإنسان عن غيره من المخلوقات.

ومن أنواع الجناس ما يسميه البلاغيون «بالمستوفَى»: «وهو ما كان من نوعين كاسم وفعل»[21].

ومثاله قول أبي الطيب :

يَرَى أَنَّ مَا مَا بَانَ مِنْكَ لِضَارِبٍ   بِأَقْتَلَ مِمَّا بَانَ مِنْكَ لِعَائِبِ[22]

فقد جانس بين «ما» الأولى: وهي العاملة عمل «ليس»، و«ما» الثانية، الاسم الموصول[23].

أما الجناس الناقص فيدخل فيه أنواع من بينها :

جناس المضارعة: «وهو أن يكون الحرفان المختلفان متقاربين»[24].

ومن أمثلته: المضارعة بالتصحيف، كما في قول المتنبي:

جَرَى الخُلفُ إلاّ فيكَ أنَّكَ واحدٌ   وأنَّكَ ليثٌ والمُلوكُ ذئابُ[25]

وأنَّكَ إنْ قُويِسْتَ صَحَّفَ قارئٌ   ذِئاباً ولم يُخطِئْ فقالَ ذُبابُ

فالجناس في البيت الثاني بين «ذئاب» و«ذباب»: اتفقا وزنا واختلفا في حرفي الهمزة والباء، ولذلك سمي «جناس تصحيف».

ومن الجناس الناقص ما يسمى بـ «المعكوس»، وهو «ضربان: أحدهما: عكس الألفاظ، والآخر عكس الحروف»[26]. ومن أمثلة عكس الألفاظ قول المتنبي:

فَلاَ مَجْدَ فِي الدُّنْيَا لِمَنْ قَلَّ مَالُهُ   وَلاَ مَالَ فِي الدُّنْيَا لِمَنْ قَلَّ مَجْدُهُ[27]

فقد عكس في قوله: مجد / ماله   ومال / مجده.

وقوله أيضا:

وَمَا قَرُبَتْ أَشْبَاهُ قَوْمٍ أَبَاعِدٍ   وَلاَ بَعُدَتْ أَشْبَاهُ قَوْمٍ أَقَارِبِ[28]

فالجناس في قوله: قربت / أباعد وبعدت/ أقارب

قال ابن جني في تفسير البيت:

«ليس القرب والبعد بالنسب ، إنما هما بالفعل»[29].

وقد اختلف الشراح في تأويل معنى البيت وتبيين مراد أبي الطيب منه[30].

وقد يكون الجناس المعكوس في الحروف وذلك حين تستبدل مواقعها داخل الكلمة، فمن ذلك قول المتنبي :

مُمَنَّعَــــةٌ مُنَعَّمَــةٌ رَدَاحٌ يُكَلِّفُ لَفْظُهَا الطَّيْرَ الوُقُوعَا[31]

فممنعة: محمية، ومنعمة: مرفهة، والجناس في ممنعة / منعمة : حيث أبدلت الميم والنون موقعيهما من الكلمة نفسها.

وشبيه أيضا به قوله:

وَلاَ أُقِيمُ عَلَى مَالٍ أُذَلُّ بِهِ وَلاَ أَلَذُّ بِمَا عِرْضِي بِهِ دَرِنُ[32]

والجناس المعكوس في: أذل / ألذ، بين حرفي اللام والذال.

ومن أنواع الجناس ما يكون لغويا، كما في قول المتنبي:

فَلاَزَالَتِ الشَّمْسُ الَّتِي فِي سَمَائِهِ مُطَالِعَةَ الشَّمْسِ الَّتِي فِي لِثَامِهِ[33]

قال صاحب «معجز أحمد» في شرح البيت: «أضاف السماء إليه في قوله: (في سمائه) توسّعا ليجانس قوله: (في لثامه)»[34].

فالجناس حاصل بين لفظة (سمائه) ولفظة (لثامه)، وهو جناس لغوي، وقد أدى تناسب الألفاظ في الصورة إلى إحداث تجاوب موسيقي صادر عن تماثل الكلمات تماثلا كاملا[35].

فمحصول قول الشاعر: «لازالت شمس السماء مقابلة لوجهك الذي هو كالشمس في حسن البهاء والسمو والعلاء»[36].

وما يلاحظ في شرح المعري لبيت المتنبي، كونه ركز على الجناس اللغوي بين (سمائه) ولم يذكر جناسا آخر في البيت نفسه، بين لفظة «الشمس» في صدر البيت ولفظة «الشمس» في عجزه وهو جناس تام ويفهم من تعليقه أن تشابه ألفاظ التجنيس يحدث بالسمع ميلا إليه، ومن هنا صار للتجنيس وقع في النفوس وفائدة[37].

ونقدّم – فيما يلي – بعض صور الجناس التي وردت في شعر المتنبي ولم تحظ بقبول النقاد والبلاغيين على حد سواء، ولعل أشهر بيت في ذلك قول المتنبي:

وَقَلْقَلْتُ بِالهَمِّ الَّذِي قَلْقَلَ الحَشَا   قَلاَقِلَ عِيسٍ كُلُّهُنَّ قَلاَقِلُ[38]

قال ابن جني: «القَلاقِل، جمع قُلْقُل: وهي الناقة الخفيفة، كأنه يقول: قلاقلُ القلاقل، كما تقول: سِراع السِّراع وخِفافُ الخِفَاف»[39]، وقال الواحدي: «حَرَّكْتُ بسبب الهم الذي حرك نفسي نوقا خفافا في السير (...) ويجوز أن تكون القلاقل الثانية بمعنى الأولى فيقول: خفاف إبل كلهن خفاف»[40]، وأضاف العكبري: «والقلاقل الثانية، جمع قَلْقَلَة وهي الحركة»[41].

ونقل الواحدي نقد الصاحب بن عباد (385هـ) لبيت المتنبي فقال: «وعاب الصاحب إسماعيل بن عباد أبا الطيب بهذا البيت فقال: ما له قلقل الله أحشاءه، وهذه القافات الباردة»[42]، [ثم أضاف]: ولايلزمه في هذا عيب فقدت جرت عادة الشعراء بمثل هذا، سمعت الشيخ أبا منصور الثعالبي (429هـ) رحمه الله يقول: قال لي أبو نصر بن المُرزبان (384هـ): ثلاثة من رؤساء الشعراء شَلْشَلَ أحدهم وسَلْسَلَ الثاني وقَلْقَلَ الثالث، أما الذي شلشل فالأعشى (القرن السابع. ق هـ)، وهو من رؤساء شعراء الجاهلية، قال:

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِي   شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ[43]

وأما الذي سلسل فمسلم بن الوليد (208هـ) وهو من رؤساء المحدثين وهو الذي قال:

سُلَّتْ فَسُلَّتْ ثُمَّ سُلَّ سَلِيلُهَا فَأَتَى سَلِيلُ سَلِيلِهَا مَسْلُولاً[44]

وأما الذي قلقل فهو المتنبي وهو من رؤساء العصريين وهو الذي يقول:

وَقلْقَلْتُ بِالهَمِّ الَّذِي قَلْقَلَ الحَشَا ....

قال الثعالبي: وفي هذا ما يبطل إنكار ابن عباد على أبي الطيب»[45].

وجعل ابن رشيق بيت المتنبي داخلا في باب الترديد، وعنده أن «الترديد نوع من المجانسة»[46]، ثم علق على البيت بقوله: «وسمع أبو الطيب باستحسان هذا النوع فجعله نصب عينيه حتى مقَّتَهُ وَزَهَّدَ فيه»[47]، ثم أورد بيت المتنبي وقال: «هذه الألفاظ كما قال كلهن قلاقل، ونحو ذلك قوله:

أُسْدٌ فَرَائِسُهَا الأُسُودُ يَقُودُهَا أَسَدٌ تَصِيرُ لَهُ الأُسُودُ ثَعَالِبَا[48]

فما أدري كيف تخلص من هذه الغابة المملوءة أسودا؟»[49]. وقد علّق باحث معاصر على موقف ابن رشيق من بيت المتنبي فقال:

«وبالرغم من أن المتنبي كرر كلمة الأسد في هذا البيت تكريرا لم يَرُقِ »القيروانيى، فإننا نجد الكلمة في كل مرة من مرات ذكرها في البيت وَفّتِ المعنى المسوقة له أحسن توفية واختلف إطلاقها في كل مرة اختلافا، يجعل لتكريرها سندا مقبولا وعلة مستساغة»[50].

وقد نجد هذه العلة المستساغة لتعليل تكرار ألفاظ القلقلة في بيت المتنبي الذي أنكره «الصاحب بن عباد» و«ابن رشيق» وغيرهما، فيما ذهب إليه «محمد العمري» إذ يقول:

«يبدو لي أن أبا الطيب كان يقصد بهذا البيت - الذي لم يعجب البلاغيين - إنتاج معنى إيحائي من جسد اللفظ، يريد أن يجسد القلقلة تجسيدا»(51 ي). من الواضح أن النقاد والبلاغيين نظروا إلى بيت المتنبي نظرتين متباينتين: الأولى تُخْرِجُ البيت من دائرة الإبداع، لما فيه من تكرار مفرط لحروف القاف واللام، والثانية: تعضد جمالية بيت المتنبي بأبيات أخرى لشعراء رؤساء (الأعشى ومسلم بن الوليد)، وتثبت سير الشاعر على نهج من سبقه، وبذلك يتجاوز النقد بانفتاح مجال التأويل لِيُفَسَّرَ البيت إيحائيا، وكأن الشاعر يقصد إلى تجسيد الحركةبوساطة الحروف التي تتكرر داخل كل لفظ، ويبقى الجناس حاضرا بين «قلاقل» الأولى التي تفيد خفاف الإبل ، و«قلاقل» الثانية التي بمعنى الحركات.

خلاصة تركيبية:

يدخل الجناس ضمن المحسنات البديعية اللفظية. وهو «من حُلَى الشّعر» كما وصفه عبد القاهر الجرجاني . وقد ورد في شعر المتنبي بمقدار يخدم بالدرجة الأولى مذهب أبي الطيب في ابتكار المعاني وحرصه على تجويد لغته الشعرية، إذ لم يكن الشاعر من المولعين باستخدام المحسنات البديعية، لكن عنايته كانت منصبة على المعاني والصور الشعرية.

لقيت أبيات المتنبي المتضمنة للجناس قبولا واستحسانا لدى عدد من النقاد والبلاغيين فأثنوا عليها وجعلوها شواهد على الأنواع المنضوية تحت هذا المبحث البديعي، بينما قُوبِلتْ أبيات أخرى للشاعر بالرفض والاستهجان ونُعِتتْ بالتكلّف والتعقيد الذي لا يعود على الشعر بالفائدة.

تعددت أنواع الجناس الواردة في شعر المتنبي ومنها: التام والناقص والمستوفى.. وهو ما يدل على خبرته بالبديع عامة وبالجناس خاصة، غير أن إيراده أنواع الجناس في شعره لم يقتصر عنده على الجانب الجمالي التحسيني، بل كان توظيفه مفضيا إلى تعدّد دلالي أسهم في صياغة المعنى وإحكام صنعة البيت الشعري.

الهوامش

(1) عبدالله بن المعتز (296هـ) ، كتاب البديع ، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه: أغناطيوس كراتشقوفسكي، بغداد، الطبعة الثانية، 1979م، ص: 2.

(2) ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (711هـ)، لسان العرب، دارصادر، بيروت، الطبعة الأولى، 1990م، مادة (جنس).

(3) أحمد بن محمد بن علي الفيومي (770هـ)، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، صححه على النسخة المطبوعة بالمطبعة الأميرية: مصطفى السقا، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، د ط، د.ت، مادة : (جنس) .

(4) علي الجندي ، فن الجناس ، دار الفكر العربي ، مطبعة الاعتماد مصر، د.ط ، 1945م، ص : 3.

(5) ابن المعتز، البديع، ص: 25.

(6) ضياء الدين بن الأثير (637هـ) ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، دط، دت، ج 1، ص: 262. بتصرف.

(7) أبو يعقوب يوسف بن علي السكاكي (626هـ)، مفتاح العلوم، تحقيق أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، الطبعة الأولى، 1982م. ص: 668.

(8) عبدالقاهر الجرجاني (471هـ أو 474هـ)، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، جدة ، الطبعة الأولى، 1991م، ص: 8.

(9) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

(10) ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص : 246.

(11) صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (764هـ)، جنان الجناس في علم البديع، تحقيق سمير حسين حلبي،دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ، 1987م.

(12) ابن المعتز، البديع ، ص:25.

(13) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(14) محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ص: 49.

(15) ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص 264.

(16) الخطيب القزويني (739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبدالمنعم خفاجي، ج 2، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، الطبعة الثالثة، 1989م، ص: 535.

(17) أبو البقاء عبدالله بن الحسين العكبري (616هـ)، التبيان في شرح الديوان، (شرح ديوان المتنبي المنسوب إلى العكبري)، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، د ط، د.ت. ج 1، ص 91.

(18) أبو الفتح عثمان بن جني (392هـ)، الفسر: شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، حققه وقدم له رضا رجب (ت 2012م)، دار الينابيع، دمشق، ط 1، 2004م، ج 2، صص : 311-312 . وينظر أيضا: ، العكبري ، التبيان، ج 1، ص: 91.

(19) العكبري ، التبيان، ج 4، ص: 174.

(20) المصدر نفسه ، ج 4، الصفحة نفسها .

(21) القزويني ، الإيضاح ، ج 2، ص : 536.

(22) العكبري ، التبيان ،ج 1، ص: 158.

(23) قال ابن جني في شرح البيت : «ما الأولى نافية ، والثانية بمعنى «الذي» ، واسم «أن» هاء محذوفة ، والتقدير: يرى أنه ما الذي بان منك لضارب بأقتل من كذا ، ومعناه أنه يرى العيب أشد من القتل ». ينظر: ابن جني، الفسر، ج 2، ص : 526.

(24) القزويني، الإيضاح، ج 2، ص : 540.

(25) العكبري، التبيان، ج 1، ص ص 199-200، و ابن جني ، الفسر، ج 2، ص : 613. قال ابن جني: «يقول [المتنبي]: لو قيل: إنك ليث والملوك بالقياس إليك ذباب في موضع ذئاب كان الأمر كذلك».

(26) ابن الأثير ، المثل السائر ، ج 1، ص : 260.

(27) العكبري، التبيان، ج 2، ص: 23. وقد جعل ابن الأثير البيت من شواهد «الجناس المعكوس»، ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص : 260.

(28) المصدر نفسه ، ج 1، ص: 156.

(29) ابن جني، الفسر ، ج 2، ص : 522.

(30) ينظر: الواحدي (468هـ)، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تأليف «فريدرخديتريصي»، دار الكتاب الإسلامي ، القاهرة ، د ط، د ت ، ص : 332.

(31) العكبري، التبيان، ج 2، ص: 250، ورَدَاحٌ : ضخمة العَجِيزَةِ .

(32) العكبري ، التبيان، ج 4، ص : 237.

(33) المصدر نفسه، ج 4، ص: 4.

(34) أبو العلاء المعري (449هـ)، معجز أحمد (شرح ديوان المتنبي المنسوب إلى المعري)، تحقيق ودراسة عبدالمجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1413هـ - 1992م، ج 3، ص: 487.

(35) علي الجندي، فن الجناس، ص : 28.

(36) المعري، معجز أحمد، ج 3، ص: 488.

(37) أحمد يحيى علي محمد، المصطلحات البلاغية والنقدية في شرح أبي العلاء لشعر المتنبي «معجز أحمد»، رسالة دكتوراه تقدم بها إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الموصل، 2005م، ص: 150.

(38) العكبري، التبيان، ج 3، ص: 175.

(39) ابن جني، الفسر، ج 4، ص: 79.

(40) الواحدي، شرح ديوان أبي الطيب، ص: 50.

(41) العكبري، التبيان، ج 3، ص: 175.

(42) لم نعثر على بيت المتنبي في رسالة «الصاحب بن عباد»، وقد ورد نقد الصاحب للبيت في شرح العكبري والواحدي والبرقوقي.

(43) ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، 1993م، ص: 133.

(44) مسلم بن الوليد، شرح ديوان صريع الغواني،عني بتحقيقه والتعليق عليه: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، د.ت، ص: 57.

(45) الواحدي ، شرح ديوان أبي الطيب، ص: 51.

(46) ابن رشيق القيرواني (456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله و علق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط 2، 1955م، ج 1، ص 323.

(47) المصدر نفسه، ج 1، ص: 335.

(48) العكبري، التبيان ، ج 1، ص: 128.

(49) ابن رشيق، العمدة ، ج 1، ص: 335.

(50) محمد عبدالرحمن شعيب، المتنبي بين ناقدِيه(في القديم والحديث)، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1964م، ص: 108.

(51) محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر)، الدار العالمية للكتاب ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى، 1990م، صص:221-222.

شعرية الانزياح في التناص الشعري الحديث مع بردة البوصيري

الحسن بواجلابن(*)

تقديم:

صدرت عن دار الكتب العلمية بلبنان سنة 2011م دراسة نقدية تحمل عنوان: (تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري) للباحث والناقد الدكتور محمد فتح الله مصباح. هذا الكتاب أثرى الخزانة العربية عامة، والخزانة المغربية خاصة وذلك لعدة اعتبارات من قبيل:

- استهدفت أطروحة الباحث د. مصباح البحث في العلاقة بين الشعر العربي الحديث وبردة البوصيري اعتمادا على مفهوم التناص في ارتباط وثيق بالأسئلة النقدية الكبرى لعصر النهضة، في حين أن الدراسات المنجزة في الموضوع وردت أحادية الجانب دَيْدَنُها الاهتمام بمجال محدود.
- يعتبر هذا الكتاب امتدادا لمجهود سابق في الموضوع نفسه، أقصد بحث دبلوم الدراسات العليا الموسوم بعنوان: (بردة البوصيري

(*) أستاذ البلاغة وتحليل الخطاب - المركز الجهوي لمهن التربية والتكوينة - مراكش - المغرب.

وأثرها في الأدب العربي القديم). نحن إذن أمام مشروع نقدي رصد تناص الأدب العربي ضمن إشكالية لحظته التاريخية.

- ارتكزت أطروحة الباحث د. مصباح على مبادئ منهجية رصينة، وخلصت إلى نتائج نقدية مهمة جدا.

التعريف بالكتاب:

جعل الباحث د. محمد فتح الله مصباح بحثه مكونا من مقدمة، ومدخل نظري خاص بالتناص، وثلاثة أبوب، هي على التوالي:

- **الباب الأول:** وخصصه د. مصباح لصور التناص الأكثر جلاء كشأن التشطير والتخميس والتسبيع. واختار نموذج التشطير، فحلل كيفية تحويل البنيات وإنتاج الدلالة في تشطير مشرقي، وبين خصوصية التشطير في نموذج من الغرب الإسلامي.
- **الباب الثاني:** وعالج خلاله د. مصباح نمط الاحتذاء المعروف بالمعارضات. ولتوضيح هذه الصورة وسماتها، عمد الباحث إلى نموذج القصيدة البديعية، ونموذج القصيدة البيانية، كل ذلك وفق سياق أسئلة النهضة التي كانت البردة توجهها.
- **الباب الثالث:** واهتم فيه د. مصباح بمسألة الانزياح عن نهج البردة من خلال نصوص:

أ - شبه التحويل عن موضوع البردة: ويمثله نموذجا: القصيدة المولدية، والقصيدة النبوية الشيعية.

ب - التحويل التام عن موضوع البردة: ويمثله نموذجا: المديح الصوفي، والمديح الإخواني.

ثم عالج الباحث التحويل عن نسق البردة، والتحويل عن نموذج القصيدة العمودية.

أما **خاتمة البحث**، فقد قدم الباحث ما استنبطه من كل باب من أفكار نقدية مهمة جدا، مركزا على ما يأتي:

- تجنب الأحكام الجاهزة.
- الوقوف عند الأسئلة النقدية، والخصائص الفنية لنماذج النصوص التي اختارها.
- توضيح إواليات أنماط الكتابة، والعلاقات التي تَجْدِلها تلك الأنماط من الكتابة مع النص المتناص معه وهو البردة.

شعرية الانزياح في مُتناصات بردة البوصيري:

الإطار النظري:

يقتضي وصف اللغة الشعرية في اشتغالها الخاص توظيف مفاهيم أساس من قبيل التناص[1]، والانزياح[2]. وقد أَوْلى منظرو البلاغة العربية والبلاغة الغربية مفهوم الانزياح عناية خاصة. وظهرت تيارات: الشعرية البلاغية، والشعرية البلاغية - اللسانية، وغيرها، وبحثت عن الأسس الفنية التي تُكسب الشعر شعريته.

واعتمد الكثير من نظرياتها أثناء تفسير الواقعة الشعرية على الانزياح. و«نسرد - والكلام لمولينو وطامين - بعضا من المصطلحات التي اقترحت لوصف القصيدة: الانزياح، الانحراف، المنافرة، الغرابة، الشذوذ. وتمثل هذه المصطلحات كلها ما يمكن أن نسميه أسرة الانزياح»[3].

ويمكن أن نجد مفاهيم أخرى تُفيد معنى الانزياح مثل: الانتهاك، والتغيير، والشّناعة، والمخالفة، والخرق....

ويمثل الانزياح مقولة كبرى، تنضوي تحتها مقولات أو مفاهيم صغرى. ويناسب أشكال الانزياح الواردة في تناص الشعر العربي الحديث مع البردة، مفاهيم الانزياح الآتية: التغيير، والمخالفة، والخرق.

1 - التغيير:

التغيير هو المجاز؛ وذلك بإخراج القول على غير عادته[4]. ويتجلى في متناصّات الشعر الحديث الآتية:

- معارضة البارودي وكتابة السيرة.
- معارضة الطاهر الإفراني والكتابة الترسُّلية/ الرِّحْلية.
- تحول داود الرسموكي من المديح إلى الرثاء.

1-1. معارضة البارودي وكتابة السيرة:

تعد قصيدة «كشف الغمة» من المعارضات الطوال للبردة[5]، بناها محمود سامي البارودي على سيرة ابن هشام ، فحوّل توجه قصيدة البردة من سياق الكتابة الشعرية الصوفية إلى سياق الكتابة الشعرية السردية. فهل حافظ البارودي على العلاقات المنطقية والتسلسل الزمني في بناء الأحداث ؟ كان جواب الباحث د. مصباح أن البارودي تعامل مع الأصل بتحويل وانتقاء معتمدا العمليات اللسانية: الحذف، والاختزال، والزيادة.

الحذف: ويتجلى في حذف البارودي الأشعار العديدة والأحداث الكثيرة الواردة في سيرة ابن هشام. فإن الاختيار اقتضى من الشاعر

البارودي ذكرا للأشعار والأحداث، وإلغاء لأخرى. ومما لم يذكره أحداث مهمة كغزو أبرهة مكة وما رافقها من وقائع كالفيلة والطير الأبابيل ..

الاختزال: هو وجه من وجوه الحذف، ويتجلى الاختزال مثلا في ذكر وقائع تآمر قريش على الرسول صلى الله عليه وسلم.

الزيادة: وتتجلى في تعليقاته على كل مقطع شعري، أو تطعيم الخبر وبوقائع لم يذكرها ابن هشام، كالحكايات العجيبة مثل حكاية زوج الحمام ، وحكاية العنكبوت وتضليلهما الكفار المقتفين لأثر الرسول صلى الله عليه وسلم، ودخوله غار ثور رفقة أبي بكر الصديق. بالنسبة لحكاية زوج الحمام، قال الشاعر البارودي في أبيات عديدة، أذكر منها:

«فمـا استقر بـه حتى تبـوّاه　　　من الحمائم زوج بـارع الرَّنَـمِ

بنى به عشـه واحتـله سـكنا　　　يأوي إليه غداة الريح والرِّهَمِ

إلفان ما جمع المقدار بينهما　　　إلا لسر بصدر الغار مُكتتمِ»[6].

يتجلى انزياح معارضة الشاعر البارودي البردة في تصرفه في سيرة ابن هشام بعمليات:

الحذف، والاختزال، والزيادة. وتدل على عدم احترام البارودي العلاقات المنطقية والتسلسل الزمني في بناء الأحـداث. ويتجلى الإبداع في إدراج البارودي الحكايات العجيبة، مثل حكاية زوج الحمام، وحكاية العنكبوت، في نسيج الكتابة الشعرية السردية. وفي ذلك تجديد شعري بَذَّ ما حاوله الشاعر أحمد شوقي من حكايات شعرية على ألسنة الحيوانات.

2-1. معارضة الإفراني والكتابة الترسُلية/ الرِّحْلية:

صاغ الشاعر الطاهر الإفراني معارضته البردة على شكل رسالة بعثها الشاعر إلى الرسول - صلى الله عليه وسلم - مع ركب من الحجاج. وجعل رسالته خاضعة لحبكة سردية (وفق منطق معلوم، هو منطق ترتيب مناسك الحج)[7]. قال الشاعر الإفراني من قصيدته التي تتكون من سبع مئة بيت:

«يا رَكْب طَيْبَةَ لازالت تحفّكم الـ ... أَلْطاف والقصد منكم غير مُنْخَرِمِ

بالله إن جُزْتم فَيْحَ البطاح إلى ... أن يتبين نور البيت والحرم

... ...

وبلّغوا المصطفى عني السلام وقو ... لوا: عاقه الذنب والمقدور وهْوَ ظَمي»[8].

فبالنسبة لكتابة الرحلة، فالشاعر الإفراني لم يرتحل بحق؛ وإنما هي رحلة افتراضية اكتفى في بنائها الحكائي بذكر مكة والمدينة، في حين أن مثل تلك الرحلات يقوم أصحابها بتتبع دقيق لتفاصيل الرحلة[9].

أما بالنسبة لكتابة الرسالة، فالإفراني لم يُضمنها مقومات الترسل، وإنما يُستخلص ذلك من القصيدة.

يتجلى الانزياح في تغيير الشاعر قصيدة المديح النبوي عبر المتخيل الشعري إلى رحلة خاصة، ومن تجليات الانزياح أيضا أطراف العملية التواصلية في الرسالة، وهي: الشاعر بما هو مرسل، والرسول صلى الله عليه وسلم مرسلا إليه، والحجيج ناقلا للرسالة.

1-3. تحول داود الرسموكي من المديح إلى الرثاء:

تتكون قصيدة داود الرسموكي من ست وستين بيتا على وزن البسيط وروي الميم المكسورة ، مطلعها:

«أمِنْ غَوائلِ دهر حالكِ اللِّمَمِ   جزعْتَ فانهلّتِ الأجفان كالدِّيَمِ»؟[10]

يَشي هذا المطلع بحقيقتين:

1 - نحن أمام مرثية؛ حيث دخل الشاعر الرسموكي منذ البداية في بكاء الميت على عادة قدامى الشعراء.

2 - دخل الشاعر الرسموكي في تناص مع بردة البوصيري ؛ وهو ما يظهر بجلاء من تركيبة «أمِنْ غَوائِلِ» التي تُحيل مباشرة على تركيبة «أمِنْ تذكّر» الواردة في مطلع البردة؛ إذ قال البوصيري:

«أمِنْ تذكّر جيران بذي سَلَمِ   مزجْتَ دمعا جرى من مقلة بدَمِ»[11]

ويظهر التناص بين قصيدة داود الرسموكي وبردة البوصيري أيضا من خلال التزام الرسموكي بوزن البسيط وروي الميم المكسورة.

ويتأكد غرض الرثاء في قصيدة الرسموكي للإفراني لما رثاه بالفضائل المتوارثة من معرفة، وفهم، وقدرة على الكتابة الأدبية؛ حيث قال عنه:

«مات الإمام الذي إن سلّ صارمَه   على العويص زرى بالأبيض الخذمِ

من ذا الذي بعده يحل مشكلة   بصارم الفهم أو بصارم القلمِ

إن قال قافية فالدّرّ مُنتَظمِ   أو قال نثرا فدرٌّ غير مُنتَظمِ»[12]

ومن الأبيات التي رثى بها الشاعر الرسموكي فقيده، قوله من القصيدة نفسها:

«والشمس تخجل من أنوار طلعته إذا بدت فوقه في زي مُحْتشمِ»[13]

ودخل في تناص مع قول البوصيري:

«مثل الغمامة أنى سار سائرة تقيه حر وطيسٍ للهجير حَمي»[14]

لاحظ الباحث محمد فتح الله مصباح أن الصورة التي جاء بها الشاعر الرسموكي مختلفة عن الصورة الأصل؛ إذ حذف الرسموكي معطى الغمامة، واكتفى بذكر الشمس، وخجلها لا يعدو أن يكون كسوفا، فتميزت هذه الصورة عن التي وردت في بيت البردة، والأجدر أن يكون العكس[15].

ومما يُعضّد هذا الرأي أن الصورة الشعرية في بيت البوصيري عبارة عن تشبيه، في حين أن الصورة الشعرية في بيت الرسموكي انزياح دلالي بالاستعارة المكنية التي جعلها الشاعر الرسموكي تتمدّد على طول مساحة رقعة بيته الشعري. أضف إلى هذا أن التشبيه أقل مكانة من الاستعارة في السّلّم الحجاجي للكلام.

لقد حافظ الشاعر الرسموكي على بنية الإيقاع النموذج التي تأسست عليها البردة، لكنه حقق انزياحا بالتغيير لما استعمل إوالية الحذف، وجدّد فضائل الرثاء بنهله من معين التصوف؛ كما هو الشأن عندما رثى فقيده بالإمامة.

يشترك البارودي، والإفراني، والرسموكي في الحفاظ على البنية الإيقاعية للقصيدة النموذج: بردة البوصيري، ويجتمعون أيضا في إحداث الانزياح بالتغيير كل بطريقته الخاصة، قصد العبور من المديح النبوي إلى أجناس أدبية أخرى.

2 - المخالفة:

المخالفة هي فعل شيء متفق على تركه، فهي عدم الوفاء[16]، وحصرتُها في المديح الصوفي.

وصف الشاعر المنزلي الشيخَ القادري بأنه سيد الناس والأولياء، يتمتع بسلطة مطلقة؛ إذ قال عنه:

«فاقَ الأكابرَ في مجد وفي شرف ... وفي فخارٍ وفي عز وفي كرمِ

وقال يوما على الكرسي: قد وُضِعت ... على رقاب جميع الأوليا قدمي

مدوا الرقاب له طوعا بأجمعهم ... في البر والبحر والساحات والأكَمِ»[17]

عمد الشيخ المنزلي إلى تعويض المديح النبوي الوارد في قصيدة البردة بما هي متناص معه بمديح الشيخ القادري؛ حيث قال:

«شيخ سرى سره من قبل نشأته ... قُطب له أفصح الثعبان بالكَلِمِ

والليث جاء لأم الخير في صِغر ... فالشيخ صاح به: يا أسْدُ انهزمِ

فانصرف الليث وهْي ليست تعرفه ... بأنه نجلها قهار كل كَمي

فكان من كَمَهٍ يُبري ومن برص ... ومن جُذام بدَعواه ومن بَكَمِ

وكان يمشي على الماء بأخْمُصه ... وفي الهواء، بإذن الله ذي النعمِ»[18]

لقد وضع المنزلي شيخه الجيلاني في منزلة الرسول، صلى الله عليه وسلم، وعوضا عنه، وذلك الشيخ يمتلك قدرات عجيبة؛ حيث تهابه الليوث، ويمشي فوق الماء كالمسيح، عليه السلام، وغير ذلك مما يحيل مباشرة على الغرائبية.

وتجدر الإشارة إلى أن مشي المسيح، عليه السلام، فوق الماء وارد في العهد الجديد، لكن في القرآن الكريم، لم يرد له ذكر. ولماذا ستهاب

الليوث الشيخ الجيلاني؟ ولم يَكْفِ الشاعر المنزلي مدحا لشيخه أن يمشي فوق الماء، فادعى له المشي في السماء. فلم تَسَعِ الأرض بما رَحُبَتْ الشيخ.

ويتجلى الانزياح في المخالفة التي بنى عليها المنزلي قصيدته؛ إذ سخّر شعره لإقناع الناس بالطريقة الجيلانية، وحرص على طابع الغرائبية ليكون مطية الإقناع.

3 - الخرق:

الخرق هو إحداث الشّقّ، وتجاوز ما هو معقول[19]، ويتجلى في المديح الإخواني، والسخرية من النموذج.

3-1. المديح الإخواني:

رصد الباحث محمد مصباح خرقين في جعل الطاهر الإفراني قصيدة البردة النبوية إطارا شعريا لقصيدة المديح الإخواني، هما:

- خرق معيار الاتفاق من حيث الموضوع الذي تشترطه المعارضة.
- خرق عرف اجتماعي تداولي، هو من مرتكزات الشعرية العربية؛ ويتمثل في أساس: لكل مقام مقال[20].

فتخلى الشاعر محمد الإفراني عن مستلزمات قصيدة المديح النبوي؛ ليُقرّض صديقا له سبق وأن مدحه.

من أبيات القصيدة الإخوانية:

«إيهِ أُخيَّ فأنت اليوم فارس غا بةِ القريض فقل ما شئتَ واحتكمِ

وافت قصيدتك الغرّاء تَرْفُلُ في بدائع الوَشْيِ من صنع يد القلمِ»[21]

حققت هذه القصيدة الإخوانية انزياحا مكثفا؛ إذ بالإضافة إلى الخرقين، فقد انزاحت عن معايير المديح النبوي، والمديح التكسبي.

2-3. السخرية من النموذج:

حاور الشاعر أديب إسحاق قصيدة البردة النبوية ؛ وهو ما يتضح من خلال استعماله المكثف لرموز القصيدة النبوية مثل: البان، والعلم، وسَلَع ...؛ لكنه أفرغها من حمولتها الدلالية الأصلية، ليمنحها دلالات جديدة كالغزل، والمجون، والاستهتار بالقيم الأخلاقية. من ذلك قوله من قصيدة يصف فيها تجربة ماجنة:

«لم أنْسَ أُنْسَ نهار بالرياض مضى   مُجانسا لنعيم الصفو والنعمِ

دارت به الرّاح من كف الحبيب ولم   نَحْفَلْ بعود يُزيلُ الغمّ بالنّغمِ»(22)

وموقف الشاعر العدائي من الدين واضح؛ وهو ما أملى عليه خرق القيم الأخلاقية المتعارف عليها، والجهر بالتَّهَتُّك.

فهذه المحاكاة الساخرة أو كما سماها «جيرار جنيت»(23) «Parodie»، قد حققت خرقا لمعجم البردة، وجعلت بنية المدنس تتباين في رقعة بنية المقدس.

ويشترك الطاهر الإفراني و أديب إسحاق في استحضار قصيدة البردة النبوية كإطار شعري للقصيدة المُتناصة ، لكن تعاملهما مع بردة البوصيري متباين جدا؛ فالإفراني قد كثف الانزياح ، وأضفى خصال الرسول - صلى الله عليه وسلم - على ممدوحه، في حين أن الانزياح في قصيدة أديب إسحاق عادي، وأتاح له التعبير عن مجونه، والاستهتار بالدين والأخلاق.

4 - الانزياح:

وقصرته على القصائد المُتناصة التي انزاحت عن النموذج ، وقدمت رؤية شعرية جديدة.

4-1. الانزياح عن النموذج:

قدمت الشاعرة زينب العزب قصيدة بعنوان: «ديوان بردة الرسول عليه الصلاة والسلام»، ناجت خلالها الرسول صلىالله عليه وسلم ؛ حيث قالت:

«نزلتَ في قلبي الظَّمي

تُطفي تحاريقَ الجوى

لهيبها على فمي

به نشيدِيَ اكْتَوى

لما أتيتَ .. يا حبيبي .. يا رسول الله

رَدَدْتَ أسود الرمادِ أخضرا

ثم ارتوى

فأزهرا»[24].

يبدو لأول وهلة أن القصيدة قد انزاحت عن النموذج العمودي الذي تأسست عليه البردة؛ فالشاعرة زينب العزب أقامت قصيدتها على نظام الأسطر، والبحر هو الرجز، والقوافي لم تعد موحدة، وإنما منوَّعة. لقد انزاحت الشاعرة زينب العزب عن البنية الإيقاعية الخليلية، ولم تحتفظ في هذه القصيدة على الشكل العمودي، ووحدة الوزن والقافية. وتحيل العزب في هذه التجربة الشعرية على الشعر الحر.

4-2. رؤية شعرية جديدة:

رفض الشاعر حسن الأمراني في القصيدة/ الرسالة خنوع الإمام البوصيري في زمن تكالب فيه اليهود والنصارى على المستضعفين؛ حيث قال:

«ياسيدي !

جاءتْكَ رايات الصليبْ

يظّاهرون عليكَ أعداء السلامْ

لِمَ لا تؤرقك الطوارق يا إمام؟

لِمَ لا تُجرّد سيفك النبوي

في وجه الطغاة الجاثمين على الأنامْ؟

المانعين الخلقَ من حمل الحسامْ»[25].

يخاطب الشاعر حسن الأمراني في هذه القصيدة الحرة الإمام البوصيري رمزا وكناية، كي ينادي على الزعيم القادر على توحيد الأمة. فيُجرّد سيفه النبوي في وجه الأعداء، فيتداخل صوته بصوت البوصيري، مما يؤدي إلى توحدهما. فتظهر التجربة الشعرية محمولة على رَكْحِ التصوف.

وتجلى الانزياح في توظيف الشاعر حسن الأمراني الرمز، وهو من أثْرى أوجه الدلالة في السلم الحِجاجي.

تلتقي التجربة الشعرية للشاعرين: زينب العزب، و حسن الأمراني في تجاوز البنية الإيقاعية الخليلية. وتميزت قصيدة الشاعر حسن الأمراني بحداثتها الصارخة، وتحررها المُلِحِّ، وغِناها الدلالي.

لقد تعددت الأشكال التي اتخذتها مُتناصات الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري وتباينت، كما تعددت أشكال الانزياح الشعري واختلفت، مما نتج عنه:

- تدرج صور الانزياح المرافقة لمُتناصات الشعر العربي الحديث من البساطة إلى التركيب، ثم التعقيد؛ حيث انتقلنا من التغيير إلى المخالفة، ثم إلى الخرق، وانتهينا إلى الانزياح.
- وانفتاح بردة البوصيري على مختلِف الأجناس الأدبية، مما يدل على القدرات الفنية التي تكتنزها البردة لنفسها؛ كتقبل العمليات اللسانية المؤدية إلى الانزياح من حذف، وزيادة، واختزال، وتقبل تَبَنّيُنِ أجناس أدبية في تضاعيف نسيجها. ومن القدرات الفنية للبردة أيضا، تقبلها التجديد كما تقدم مع الحكايات العجيبة التي أدرجها الشاعر البارودي في نسيج الكتابة الشعرية السردية.
- اكتساب بردة البوصيري طابع النصية؛ لأنها قبلت سياق هدم النص الشعري، وإعادة بنائه، كما قبلت مبدأ الحوارية الذي يتأسس عليه التناص.

وكخاتمة للبحث:

اتّضح إذاً أن الانزياح والتناص مدخلان من أهم المداخل التي تُتيح تحليل الشعر العربي، كما تبيّن أن اعتماد نسق الانزياح لوصف الواقعة الشعرية له أهمية خاصة. وقد كشف هذا البحث عن الأشكال التي اتخذها التناص، ورصد تطور أشكال الانزياح عن موضوع البردة؛ حيث حقق الانزياح في سياق معارضات الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري تغييرا أجناسيا؛ فقد حول الشاعر محمود سامي البارودي

قصيدة البردة من مجال الشعر الصوفي إلى إطار السرد، وغيّر الشاعر الطاهر الإفراني شعر المديح إلى الترسل / الرحلي، فتبدّل تبعا لذلك الموضوع، والمقام التخاطبي، وأطراف العملية التواصلية، وانتقل الشاعر داود الرسموكي من غرض المدح إلى الرثاء، وأدّى التوجه الصوفي لقصيدة الشاعر المنزلي إلى انزياح تمثل في العجائبية، وتغيّت قصيدة الشاعر أديب المحاكاة الساخرة، وظهر الانزياح عن النمط الإيقاعي للقصيدة العمودية مع الشاعرين: حسن الأمراني وزينب العزب.

لقد تعددت المرتكزات الفنية والأبعاد الجمالية لشعرية الانزياح في حنايا تلك المتناصات؛ إذ اختطّ كل شاعر نهجه الفني في تناصه مع نص البردة، مما سيجعل قارئ متناصات الشعر العربي الحديث في خضم عوالم جديدة ومتباينة؛ حيث تتواشج جديلة نسق الانزياح بجديلة نسق التناص في انسجام وتناغم.

الهوامش

(1) عرّفت جوليا كريستيفا التناص بأنه: «التقاء وتفاعل عدة ملفوظات أُخذت من نصوص أخرى في فضاء نصي» Julia Kristeva: Sémiotique، Recherches pour une sémanalyse، p : 52.

(2) عرّف جان كوهن الانزياح بقوله: «الانزياح في الشعر خطأ مُتعمّد يُستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص» بنية اللغة الشعرية، ص: 194.

(3) Molino jean et tamine joelle، Introduction à l'analyse linguistique de la poésie، p: 129.

(4) عرّف ابن رشد التغيير بقوله: «والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة إخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا «تلخيص كتاب الشعر»: 123.

(5) نظم البارودي القصيدة في سبعة وأربعين وأربع مائة بيت على وزن البسيط وروي الميم المكسورة، تناص الشعر العربي: 207.

(6) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 212.

(7) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 217.

(8) تناص الشعر العربي: 218.

(9) من الرحلات التي رصدت تفاصيل محطات الحجاج، الرحلة الناصرية لأبي العباس بن أحمد بناصر الدرعي، تحقيق د. عبدالحفيظ ملوكي.

(10) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 311.

(11) ديوان البوصيري: 314.

(12) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 312 و313.

(13) تناص الشعر العربي: 315.

(14) ديوان البوصيري: 195.

(15) يُنظر تناص الشعر العربي: 317.

(16) قال ابن منظور: «خالفه إلى الشيء: قصده بعدما نهاه عنه،... ومخالِف: من لايكاد يوفي بما وعد به» لسان العرب (مادة: خَلَفَ). والمخالفة ترجمة لـ«L'infraction» كما عند «thiry» ؛ حيث يرى أن الإبداع هو كفاءة الشاعر في تبديل طبيعة الأشياء،

وتعديل الأشياء والكلمات، واستعمال المعنى الاستثنائي، يُنظر: Marcel Thiry ، Le poème et la langue، p ، 444 et 461.

(17) تناص الشعر العربي: 294.

(18) تناص الشعر العربي: 299.

(19) قال ابن منظور: «الخَرْقُ: الشَّقُّ في الحائط والثوب ونحوه، والخرق نقيض الرَّتْق، وخَرَقَ الأرض يَخْرُقُها : قطعها حتى بلغ أقصاها، لسان العرب: (مادة: خَرَقَ). وعرّف «Miccini» الخرق بأنه: «تجاوز القصيدة لما هو عقلي بالتواشج مع ما يوجد خارج أعتاب المراقبة الواعية»، Eugenio Miccini ، une sémiologie de la transgression، p ، 35.

(20) يُنظر تناص الشعر العربي مع بردة البوصيري: 306.

(21) تناص الشعر العربي: 308.

(22) تناص الشعر العربي: 322.

(23) Palimpsestes . la literature au second degré . p، 29 .

(24) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 326.

(25) تناص الشعر العربي: 341.

ظاهرة الحزن في أدب عمرو العامري
قراءة نفسية فنية

ماهر بن مهل الرحيلي (*)

المقدمــة:

بسم الله والحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله. وبعد،فقد أتاحت لنا وسائل النشر الإلكتروني التعرف على أدباء مبدعين لم نكن لنتعرف عليهم لولاها، من هؤلاء الأديب السعودي عمرو العامري الذي صافحتُ نصوصه وتصفحتها في مواقع التواصل الاجتماعي أول الأمر (الفيس بوك وتويتر)،ثم حصلت على إصداراته الورقية بعد ذلك،ليتأكد لي بعد تأمل أن الحزن ظاهرة بارزة في إبداعاته. وكان هذا مما دفعني إلى دراسة هذه الظاهرة عنده؛ لإيماني العميق بأن الأدب الوجداني الملاصق للعواطف هو الأصدق والأجدر بالدراسة والتحليل؛ لذا فقد رأيت أن يكون عنوان البحث «**ظاهرة الحزن في أدب عمرو العامري، قراءة نفسية فنية**»، وأن يكون مشتملاً على مقدمة وتمهيد ومبحثين تليهما خاتمة وفهارس.

يتضمن التمهيد تعريفًا موجزًا بالعامري وإضاءة مركزة حول عاطفة الحزن وارتباطها بالإنسان العادي أو الأديب.

(*) أستاذ الأدب العربي المشارك في كلية اللغة العربية في المدينة المنورة - السعودية.

كما يتناول المبحث الأول بواعث الحزن لدى العامري، التي ولدت لنا هذه النصوص المتنوعة في دلالاتها وأشكالها، وهي تجارب الحب المريرة، والطفولة القاسية، وعدم الإنجاب، والاغتراب، وإحساسه العميق بالزمن.

أما المبحث الثاني فهو مخصص لدراسة الظواهر الفنية التي ارتبطت بالنصوص الحزينة عند العامري، وهي تعدد الأجناس الأدبية، وحضور المخاطَب وودية الخطاب، وبروز التصوير، وأخيرًا العتبات الحزينة.

أمـا الخاتمة ففيها تلخيص لأهـم نتائج البحث والتوصيات المستنبطة منه.

ومنهجي في البحث يقوم على الإفادة من بعض معطيات المناهج الاجتماعية والنفسية والفنية، لاسيما أنني أتعامل مع فن السيرة الذاتية، وهي ذات خصوصية من بين الأجناس الأدبية الأخرى في قراءتها ضمن المنهج الاجتماعي. أما المنهج النفسي فلأنني أتعامل مع عاطفة ظاهرة بقوة، وهي القاسم المشترك بين جميع النصوص موضوع الدراسة. ولاغنى عن المنهج الفني بأي حال، فهو عماد الدراسة وتقوم عليه حيثيات المبحث الثاني كاملاً.

والمأمول أن تكون هذه الدراسة قد أدت دورها في التعريف بأديب مبدع من المملكة العربية السعودية،وأماطت اللثام عن ظاهرة فنية بارزة في نتاجه، يكاد يتميز بها وفيها، وليست هي الوحيدة عنده، مما يلفت الباحثين إلى طرق موضوعات أخرى تتصل بأدبه.

هذا وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم أجمعين.

التمهيد: العامري والحزن

1 - عمرو العامري:

ولد الأديب عمرو بن محمد بن حسين العامري سنة 1957م في قرية القمري بمنطقة جازان، وقد حرص أبوه على تعليمه حتى نال شهادات التعليم النظامي، ثم ابتُعث بعد أن قُبل في سلاح البحرية إلى باكستان وعاد منها ضابطا بحريًّا،واستمر في خدمة بلاده حتى تقاعد مبكرا برتبة عميد بحري/ ركن.

وقد نال عمرو شهادتي ماجستير في الدفاع وفي إستراتيجيات الدفاع، كما التحق بعدد كبير من الدورات داخل المملكة وخارجها، وله كتابات صحفية منتشرة في أكثر من صحيفة ومجلة وموقع إلكتروني، كما أن له دراسات وبحوثاً متخصصة في المجالات العسكرية والإستراتيجية.

ويقيم الأديب عمرو بعد حصوله على التقاعد في مدينة جدة،متفرغًا للكتابة واهتماماته الخاصة،مع زوجته السيدة وفاء العامودي، وليس لهما أبناء!

وما ذكرته حتى الآن لا يعدو أن يكون تلخيصًا لترجمتين وحيدتين - فيما أعلم حتى الآن - وموجزتين للأديب عمرو العامري[1]، وهما، على قصرهما، يميطان اللثام عن جوانب عديدة من هذه الشخصية الأدبية التي هي محط البحث والدراسة.

فنحن نعلم الآن أننا بصدد دراسة شخصية طموحة ومكافحة، لاترضى بالقليل رغم الصعوبات، كما أننا نعلم أنها شخصية أتيح لها

السفر والترحال كثيرًا؛ مما يجعلها مرشحة لأن تكون عالية الثقافة من جهة، وذات شعور بالغربة في مراحل معينة من حياته على الأقل.

وخبرته العسكرية العريضة تنبئ عن جديته في تعامله مع الأمور، حتى الشخصية والنفسية منها. كما أن ذكره لاسم زوجته يخبرنا بدءًا بقدر كبير من الوفاء والتقدير الذي يكنه عمرو لها، إلا أن المتوقع أن يكون لعدم الإنجاب قدر غير هين من المعاناة، على الرغم من أن تصريحه بذلك في ترجمته يدل على تقبله للأمر، وتجاوزه له.

إذن فقد أضاءت لنا الترجمتان الموجزتان جوانب متفرقة وعديدة من حياة عمرو، إلا أن هناك أمورًا كثيرة أثرت في حياة عمرو، لا يمكن أن نجد لها أثرًا في هاتين الترجمتين.

وآثرتُ أن يكون التعرف إلى هذه المؤثرات ضمن الحديث عن بواعث الحزن ودواعيه في المبحث القادم،فهي ترجمة صادقة لحياته من خلال ما كتبه هو لا غير، سواء مباشرة من خلال السيرة الذاتية أم غير ذلك، عن طريق مقالاته وقصصه ورواياته.

2 - عاطفة الحزن:

الحزن عاطفة وجدت بوجود الإنسان، وله شواهد عديدة، حتى في سيرة نبينا – عليه أفضل الصلاة والسلام – وذلك حين دخل على ابنه إبراهيم قبيل أن يتوفاه الله، فقال: «إن العين تدمع،والقلب يحزن، ولانقول إلا ما يَرضى ربُنا، وإنا بفراقك يا إبراهيمُ لمحزونون»[2].

والمتأمل في هذه العاطفة عند الأدباء يجدها شائعة منذ القدم، لها أثرها ومسبباتها مهما اختلف الزمان والبيئة، وليس المجال مناسبًا لاستعراض أدباء الحزن جميعًا؛ ذلك لأنها عاطفة قديمة قدم

الإنسان نفسه.وقد تداخلت هذه العاطفة في تراثنا الأدبي مع أغراض شعرية عديدة كالغزل والتأمل والرثاء؛ لذا فقد لاحت لها آثار في المعلقات الجاهلية، وفي شعر الفتوح الإسلامية، وشعر رثاء الممالك والأمصار،وفي شعر بعض الفلاسفة القدماء كابن الرومي وأبي العلاء المعري وشعراء التصوف،أما الشعر الحديث فحسبنا الإشارة إلى شعر المهجريين الإنساني، وشعر جماعة أبولو الرومانسي، وشعر جماعة الديوان قبلهم، ثم شعر العراقيين كالسياب والبياتي ونازك الملائكة، وشعراء مصر بعدهم كصلاح عبدالصبور وأمل دنقل... وغيرهم كثير.

والمتأمل في الأسماء السابقة يجدها جميعًا تنتمي إلى جانب الشعر؛ذلك لأن الشعر بإيقاعه وصوره مناسب ليكون الحاضن الأول للحزن وتمرده، وهذا لا ينفي كونه انتقل إلى ميدان النثر عند أدباء كُثُر؛ فقد حصل ذلك مع استصحاب مسحة شعرية جعلت النثر قادرًا على احتضانه أيضًا. ومن دلائل ذلك في الأدب الحديث، على سبيل المثال،كتابات المنفلوطي في العبرات والرافعي في رسائل الأحزان

وخير أنموذج لهذا الأمر في الأدب السعودي -أعني احتضان النثر عاطفة الحزن - النثر الذي نجده في أدب عمرو العامري، فقد بدا الحزن واضحًا في نثره كله، كما سيتبين معنا في المباحث القادمة.

المبحث الأول: بواعث الحزن:

الحزن نفسه باعث قوي وعاطفة متوقدة، لابد لها من جذوة تشعلها وتبقيها مشتعلة،وحينئذ سنرى أثر هذا الاحتراق فعلاً محسوسًا مشاهَدًا،يتجلى في حالة العامري على هيئة كتابة سردية،وهو حين يشاركنا هذا الحزن إنما يتجاوز مسألة البوح إلى إرادة المشاركة مع

الآخرين؛لتتحول تجربته مع الحزن من تجربة فردية خاصة إلى تجربة إنسانية عامة ذات أثر إيجابي في هذا الفضاء الواسع المليء بالحزن.

والحديث عن الباعث الأدبي ومحفزاته طويل ذو شعب،وقديم أيضًا؛إذ ظهر في النقد الأدبي القديم، لكنه اختص غالبًا بالشعر،لكون الشعر ديوان العرب وفنهم الأول حينذاك،ولكن حديثهم يمكن أن يعمَّ الأدب بكل أجناسه، فذات الأديب واحدة، والمؤثرات أيضًا(3).

والجدير ذكره أنه مهما تضافرت البواعث فإنها لن تنتج لنا أدبًا راقيًا ما لم تتوافر لدى الأديب موهبة حقيقية،فالعاطفة وحدها لا تكفي، واحتياجها إلى أساس متين من الحس الأدبي هو ما يضمن ظهورها على صورة نص إبداعي مؤثر. والبواعث نفسها تتعدد وتتباين؛ تبعًا لنفسية الأديب وبيئته، «كما أن الانفعالات لا حصر لها، وكل موقف له انفعاله الخاص من حيث القوة والضعف، والكثرة والقلة»(4).

«وللحزن بواعث تثيره وتحركه، وهي كثيرة ومتنوعة، تتفاوت حرارة وفتورًا، وقوة وضعفًا»(5)، وعند الحديث عن محفزات الحزن في أدب عمرو العامري،لا بد أن أشير إلى أن هذه المحفزات مستنتجة من حديثه هو في الغالب، وبعضها يُلتمس في ثنايا سطوره؛وذلك لأن كتابيه «طائر الليل» و«ليس للأدميرال من يكاتبه» أخذا طابع البوح المباشر أو السيرة الذاتية، وحينئذ فهما مصدران مباشران لمعرفة عدد من هذه المحفزات. خلافًا لكتبه الأخرى التي خلت من التصريح بالأنا .

وفيما يأتي استعراض لما ظهر لي من بواعث الحزن ودواعيه عند العامري:

1 - تجارب الحب المريرة:

بدا عمرو في كثير من نصوصه متوجعًا من الحب والمحبوب، متحدثًا بلغة الخبير الذي وقع في أكثر من تجربة مريرة.

ويبدو أن وعدًا بالانتظار من زوجة الأحلام كانت الصدمة المدوية الأولى،يقول عمرو: «مطالب الحياة تكبر وتتنوع، وآليت ألا أعود إلا ومعي الصداق،وأثاث البيت الموعود .ولكن البعد يضعف الوعدويقتل الأشواق، وتزوجَت خضرا،تزوجَت هذه المخلوقة التي وهبتُها قلبي ورفعتُها للغيمة السابعة وأشركتُها بِيض أحلامي التي تمنيت بلا سابق وعد... وأصابت الضربةُ مني مقتلاً من حيث حسبت الأمان، وفقدت إشراقات الحياة وبهجتها،حسبتُ أن على إيقاع الحياة أن يتوقف، وزهدت في الحياة نفسها التي أمست بلا هدف أصبو إليه، وأمسيت وحيدًا كشق المقص غير ذي نفع»[6]. وهكذا يظهر أثر المرارة، وتباريح الحزن من خلال حجم التشاؤم الذي نلمسه في هذا النص.

وقد دفعته هذه التجربة إلى أن يبحث عن حب جديد دون جدوى، حيث يقول: «وعُدتُ أبحث عن الحب، في مفاوز العدم،في اللاشيء، وحيث لا أجده، تصورته في صحائف الورق، في أغلفة المجلات، وعبر معاكسات الهاتف، أو عبر رسائل لا أعرف أصحابها، لكنني كنت أبحث عن سلوى لا تكون»[7].

وزواجه الأول يمثل صدمة لا تقل ألما في عالم الحب، خصوصًا أنه خطوة لم تتم عن قناعة وإنما عن محاولة[8]، إذ يقول: «وتقدمتُ لقريبة لي طيبة وبسيطة وقنوعة وتحبني، وكنت أحمل لها ألفة قربى وظلال حب غذته سنوات التغرب وخيال الشباب وروايات المنفلوطي.

لكن الحب غير الزواج والحلم، غير الواقع، وتم الزواج والطلاق في شهر لا أكثر، وكانت لطمة غير رحيمة من الحياة»[9].

وهو في موطن آخر يذكر التجربة ذاتها مع التصريح بالاسم : «وأخيرا رفضت عائشة (الحلم)، رفضت أن تشاركنا أمي المعيشة، هذه الأم التي أضاءت لي الحياة بكل شموع عمرها...، واستحالت الأحلام حطامًا والحياة جحيمًا وطلقتُها، وبكيتُ، بكيت كما لم أبك،حتى في فجيعتي بأبي،لا تحسبني بكيت عليها... إني بكيت أحلامي التي وسدتني شرفات الغيوم ثم ولت»[10].

وفي موطن آخر يتحسر عمرو على حب قديم (فاطمة)، ولكن الذي أبى أن يجمع بينهما هذه المرة،ظروف المعيشة وانتقاله إلى مدينة أخرى استجابة لمتطلبات الحياة[11].

وقد انطبعت هذه التجارب المريرة على كثير من خواطر العامري القصيرة في كتابه «مزاد على الذكرى»، خصوصًا في فصلي الكتاب: «الغابة»و«الغصن»، كقوله: «لكَم أخذتُ كفايتي من الحب،من الانكسارات، وحتى الخذلان.. واليوم الحب فرض كفاية»[12]، وقوله: «لا تشتر الحب بكل ما تملك.. أبقِ شيئًا لصيانته والحفاظ عليه عندما يداهمه التعب»[13]، وقوله: «نفشل في الرواية فنجعلها قصة، نفشل في الغناء فنجعله نشيدًا،نفشل في الحب فنحاول الإبقاء عليه باسم الصداقة.. وتلك أكبر الخيبات»[14]، وذكريات الحب باقية في وجدانه يقول: «نحن لا ننسى الذين أحببناهم يومًا.. نحن فقط نحاول اعتياد غيابهم»[15].

وقد يصل به الحزن إلى درجة قاسية، يقول: «أتمنى ألّا يعمّ السلام روحكِ أبدا، وأن تهاجمك الكوابيس كل ليلة،وألّا يدرك قلبك السلوان»[16].

ولئن صرح لنا عمرو ببعض تجاربه، فهو لم يفعل في العديد من نصوصه الحزينة التي نشرت مؤخرًا كما هو واضح في (مزاد على الذكرى)، فهي خواطر لا تهدأ، والصدق الفني يلوح في جنباتها.

ويبقى أن أشير إلى تأثير هذه التجارب جميعًا في رواية العامري الأولى والوحيدة[17] - حتى الآن - حيث نجد الزواج الفاشل يلقي بظلاله على أحداث الرواية،كما نجد علاقات الحب الآفلة ذات صدى واضح في مجريات الرواية، ومع أن الرواية لا يمكن - في رأيي - أن تكون مصدرًا لاستنتاج أحداث وتجارب واقعية،إلا أن الرواية الأولى قد تكون استثناء هنا؛ لأنها غالبًا ما تكون قد غرفت من معين الواقع شيئًا ذا بال.

2 - الطفولة القاسية:

يحدثنا عمرو عن طفولة غير عادية في كثير من جوانبها، وذلك من خلال مشاهد عديدة، إنها طفولة مشحونة بعواطف تمليها البيئة والظروف.

إن طفولة عمرو لا يمكن فصلها عن وفاة والده، وشعوره باليتم صغيرًا، يقول في معرض الحديث عن والده: «لكنه عمل عملاً ما كان له أن يعمله لو أنه استطاع إلى ذلك سبيلاً، ذلك أنه مات... لكأنما كان دوره في الحياة أن يرميني في جحيمها ثم يمضي، ومضى في عشية يوم جامد وتركني أدوس تراب القبر حافي القدم، غض الإهاب، دامع العين، وأبكي على ساكنه دموعًا ما كانت لتسفح لو كان حيًّا،لكنه مضى، غفر الله لك يا أبي، ليتك علمتني بؤس الحياة، إنني أبكي مذلة اليتم وخشية الدنيا وأنا صغير ولا معين، وفي البيت فقر وأرملة، كيف

أعيش؟»[18]. والاستفهام الذي ختم به هذه السطور مشحون بظلال الحيرة والاستنكار،وهو معذور في هذا بلا شك.

ومرت طفولة عمرو بمحطة أخرى لم تكن أقل قسوة إن لم تكن أشد، وذلك حين فارقت أمه الرؤوم الحياة وهو في الثالثة عشرة من عمره[19] بينما هي لم تبلغ الخامسة والثلاثين[20]، وهو يصف مشاهد مؤلمة يختلط فيها الفقر ببراءة الطفولة وخوف الفقد، يقول: «عندما مرضت أمي، وعندما جربنا لعلاجها الدعاء والكي وحبوب الدواء النادرة (أيًّا كانت) وأوراق الشجر، وأنواعًا أخرى من الأدوية والزيوت والبخور والانتظار والدعاء والتمني، وجربنا البكاء أيضًا،لكننا أفقنا ذات يوم فوجدنا أنها لم تعد تستطعم الطعام ... إنني أتذكر تلك التفاصيل الصغيرة رغم صغر سني... لكنني لا أتذكر من قال لنا: ولم لا تشترون لها (تفاح)؟»[21]. وينطلق عمرو بعد هذا السرد المنساب ليصف رحلته لجلب التفاح الذي لم يعرفه إلا من خلال كتاب العلوم للصف الثاني الابتدائي، يقول: «ارتحلتُ صوب دكان العم محسن أبوحوزة الفكهاني الوحيد... ولم تطُل الرحلةُ أكثر من ساعات أربع عدت بعدها أحمل زنبيلاً به ما لا أتذكر عدده من التفاحات...لكني أتذكر أن جدتي اختطفت من يدي المجهدة ذلك الزنبيل وأخرجت من داخله إحداها واقتربت من أذن أمي وهمست:

- مريم.. مريم تفاح..كُلي.. تفاح.

لم تتحرك أمي المبحرة في عوالم أخرى، وكررت جدتي:

- مريم.. مريم تفاح..كُلي.. تفاح.

ورفعت أمي رأسها ببطء وهزت رأسها مستفهمة.

وعاودت جدتي التأكيد: تفاح.

احتوتنا أمي بنظرتها، حدقت فينا طويلاً كأنها تشربنا،ثم عادت وأغمضت أجفانها، وكان السيد الموت حاضرًا،كان يُحكم خطته،يشحذ أسلحته، وكان ككل المحاربين المحترفين ينتظر فقط حلول الظلام.

وفي المساء تحركت بين النجوم عربة محملةٌ بالأزهار والرياحين والفواكه... وكانت تحمل روح أمي إلى مفازات لا حدود لها،وكنا في الأرض نتحلق حول جسدها الطيني الذي صنع لنا الحياة وكنا جميعا نبكي.

في صدر العشة نُسي زنبيلٌ معلق يحوي ذلك التفاح الذي دبّ إليه العفن دون أن تمتد إليه يد، ودبّ إلى أرواحنا حزن عصي على النسيان»[22].

وانطبع فقد الأم على وجدان عمرو حتى في سنواته المتأخرة، وها هو بعد فقدٍ للحب يتجه إلى أمه ولكن هيهات، يقول: «وذكرتُ الحبيبة الراحلة أمي، ذكرتها في تجاويف قبرها وخرجت إلى البيداء أنتحب،أمي كيف الطريق إليك وبيني وبينك تقوم أسوار الحياة العنيدة، وتخيلتها الطاهرة الحنون باسطة ذراعاً عدمتُها، تحمل لي العزاء والسلوى، وعدت أطلب الرحمة لها والعزاء لنفسي، وأطلبه الخلاص»[23].

ويبدو أن إحساسه بالمسؤولية في تلك السن الصغيرة دفعه إلى الظن بأن البكاء من الضعف، يقول: «وكم كنت غبيًّا عندما تصنَّعت الشجاعة حتى لا أبكي... ولهذا توجَّب عليَّ أن أدفع فواتير حزن مؤبد، حزن لن يموت. وبقيت العمر كلَّ العمر، مجردًا من حنان الأم، ودعاء الأم،وبقيت أبحث عن عزاء في وجوه تتشابه كثيرًا لكنها ليست كوجه أمي»[24].

ولم تخل طفولة عمرو من ذكريات أخرى لم تكن سعيدة، يقول: «وما الذي أتذكر من تلك الطفولة غير الحمى وأمراض الحصبة والملاريا والسعال الديكي؟ ... كنت على ما أتذكر أعاني من الربو،وكنت أفيق وقد تلاشت أنفاسي،وأتذكر ضمن ما أتذكر،دموع أمي وهي تدور بي في باحة الدار عاجزة إلا من البكاء والدموع»[25]، وهذه الذكريات يبدو أنها جعلته يحمل انطباعًا عامًّا عن طفولته وترتيبه في الأسرة، يقول: «ومن يصدق أني كنت ذاك الطفل السقيم الذي جاء دون فرحة،والطفل الثالث يأتي دائمًا بفرحة قليلة وحضور منتظر، الطفل الثالث تحصيل حاصل وتأكيد للمؤكد ولا أكثر»[26]. إن أحزان الطفولة تشكل مصدرًا مهمًّا للحزن الفني عند عمرو، ذلك أن الطفولة لا تنمحي ذكرياتها بسهولة،وقد تكون من أطول الذكريات عمرًا في وجدان الإنسان!

3 - **الاغتراب:**

الحديث عن الغربة عادة ما يكون ذا شقين: غربة مكانية نتيجة الترحال والسفر والانتقالات العديدة،وغربة روحية نفسية يعاني منها صاحبها وهو بين ذويه وأهله وفي مكان نشأته ومولده، أو «الغربة عن الأرض والغربة بين الآخرين»[27].

وكلا الشقين من الاغتراب يصدقان على أديبنا عمرو العامري؛ فلقد كان على علاقة وثيقة بمكان طفولته ونشأته، وبأرضه التي تذكّره بأبيه، وبجازان المدينة التي عاش فيها بداياته. ولكنه أيضًا كان يشعر - خصوصًا بعد عودته من السفر وتلقّيه تعليمًا متقدمًا - بغربة نفسية تقتحمه من حين لآخر، نتيجة لاختلاف الذوق أو الفكر أو طريقة التعامل مع معطيات الحياة المختلفة ومواقفها.

ففي مقالته التي عنوانها «الرحلة»[28] نستطيع تلمّس مدى تعلقه بأرضه وأهله،وكيف كان رحيله إلى المدينة بائسًا حزينًا، ولم يلبث أن عاد مرة أخرى بشوق أشد،ولكنها عودة لم تطُل إذ اضطر للرحيل مرة أخرى للعمل وتدبر تكاليف الزواج من امرأة قد أحبها واختارها.

وللقاسمية، القرية التي نشأ فيها،حنين لا يماثله حنين، يقول: «تتداعى السنين... أعود طفلاً أحذف البهم وأمرح في جنبات القاسمية، القرية التي كانت حاضرة البر، أيام كانت الأرض بكرًا كصبيحة الطوفان، والناس وثيقو العهد بآدم،الله، أين أمست القاسمية؟، لقد خانها أهلها والماء وبريق المدينة، فأقفرت وأمست ملعبًا للريح ومسرحًا للغيلان»[29].

إن للرحلة نصيبًا كبيرًا من أحزان عمرو في نصوصه الأدبية، ولعل مقالته (فاقداك) دليل آخر - سوى ما تقدم - على هذا الأمر، إنها تصف حزنه هو وحزن ذويه الذين سيفارقهم أيضًا ،ولكن كالعادة ظروف الحياة تحتم ما لا نحب في أحيان كثيرة، يقول: «ومضيت،رحلت دون أن أحاول الالتفات إلى حيث يهمي المطر، أو إلى حيث تنبت شجرة حزني، وكانت الطائرة ريشة ضائعة في فضاء الله، وروحي فضاء مشرَع للتنهدات،وعندما هبطت المطارِ كان المطر يهطل أيضًا ،لكن تحت سماء أخرى. وعندما هاتفت من أُحب قالوا لي: لقد أمطرت،إنه مطر مختلف، مطر حزين، أتعرف أن يكون مطرًا حزينًا؟ وانفجرت رئتي بالبكاء»[30].

أما غربته النفسية، فهي تنشأ من عجزه عن الانسجام مع محيطه الذي حوله في بعض مظاهره، فأهل قريته - مثلاً - ببساطتهم وعفويتهم يتوغلون في حياته الخاصة ،ويتطلبون منه ما لا يرغب أحيانًا،

باسم العرف والعادة،كما حصل في إلحاحهم على الزواج[31]، ويصف عودته إلى قريته بعد سفره الطويل، ويذكر بعض التفاصيل التي لم تتغير في بعض سلوكياتهم فيقول: «وجدتهم كما تركتهم يتحدثون جهرًا، ويتحدثون بأيديهم وألسنتهم ويؤشرون في جميع الاتجاهات،ثم يبصقون إذا عنّ لهم ذلك، فقط يميلون برؤوسهم قليلاً ذات اليمين وذات الشمال ثم يبصقون، وفي أي مكان، وعندما تقترب منهم وبخاصة في الأصائل والبكور يتوجَّب عليك أن تتنفس من فمك حتى لا تصدمك روائح أفواههم... إنهم أهلي وعشيرتي وانتقادي لهم انتقاد محب لاانتقاد كاره»[32]، وعلى قدر محبته لهم فإن شعوره بالغربة يبدو قويًّا أيضًا ولا تنافر بين حبه لهم واغترابه عنهم.

وفيما يتصل بنقده للعادات والأفكار التي لا تتوافق مع مبادئه،نجده يعرض للتعامل المفترض بين الزوجين،خصوصًا بعد العشرة الطويلة، وفناء العمر في خدمة الزوجة لزوجها،ولذا اتخذ من السيدة (ذهبة) نموذجًا ينطلق منه في نقد هذا السلوك المقيت الذي حصل في قريته مهاد الطفولة (القمري)، وليست (ذهبة) وحدها النموذج هنا، بل إن ذكرًا للسيدة المتوفاة (صغيرة) التي تزوج بعدها زوجها بامرأة في عمر أصغر بناته، وكذلك (جميلة) التي بذلت الغالي من أجل أولادها، بينما هم انشغلوا عنها في وقت حاجتها لهم،كل ذلك في مقالته «رجال»[33].

وفي مقالته «البرواز» يلوح تعاطف عمرو تجاه النساء عمومًا وأخواته اللاتي ذكرهن بأسمائهن، في قضية محدودة الأثر ولكنها ترمز إلى الكثير الكثير، وذلك حين طلب والده صورة مع الأبناء دون البنات، وعلى الرغم من محاولة عمرو أن تضم الصورة العائلة جميعًا أبناء وبنات، إلا أن الصورة كانت للرجال فحسب، ويعلق عليها عمرو بعد أن

عُلِّقت في صدر الدار: «تأملتها طويلا، رأيت أنها تتسع لأكثر منا، رأيت فيها أماكن فارغة لا يمكن أن تُملأ ولو وقفنا فيها أبد الدهر، ورأيت فيها ظلالا تكاد تنطق... انسحبت إلى الداخل وناديت بكل صوتي،كأنما لأتأكد أنهن مازلن هناك: مريـ ...ـــم، وجاءني صوت مريم من الداخل، من حيث لا أرى،وصوت تكسر زجاج الصورة وقد سقطت على الأرض، لم يتبق منها سوى البرواز المعدني وصوت أبي وهو يحوقل»[34]. إنه النداء الرافض للواقع، والاستجابة المؤيدة، والسقوط الذي كان لابد منه.

ومما يتصل بأسباب الاغتراب النفسي عند عمرو، شعوره بعدم التقدير، كإحساسه المرير بالجنوب وأهل الجنوب والغفلة التي طالت عنهم مقارنة بالأقاليم الأخرى: «وهل هناك جنوبي لا يحمل جرحا أو رحيلا؟ لعنة منذ سيل العرم إلى سيل النفط، وتتساقط في الاغتراب السنين والأحلام»[35]. وقوله أيضًا: «وقطعنا من هناك جنوبا لنعبر خط الاستواء في لحظة ماتعة، حيث الجنوب بكل أوجاعه على اليمين، وحيث الشمال المتغطرس على الشمال»[36]، والجنوب هنا ليس جنوب المملكة، وإنما المقصود توضيح ترسخ فكرة «الجنوب المهمَل» في وجدان الكاتب. ويتواصل هذا الإحساس بعمق حينما انتقل إلى العمل المكتبي في الرياض بعد أن كان ميدانه الوحيد هو البحر، فاصطدم بقيم المحسوبيات والمناطقية وتأثير الاستراحات واسم العائلة على الترقيات الوظيفية، إضافة إلى الرتابة التي لم يعتد عليها سابقا في عمله الميداني[37].

وأخيرا، تظهر هذه المرارة أيضًا في حديثه عن تجربة التقاعد المبكر، وكيف أنه قُبل منه دون سؤال عن السبب! بل وكيف أن خبرته

ومعارفه أصبحت دون جدوى بفعل العلاقة المقطوعة بين المتقاعد والمؤسسة العسكرية[38].

إن روحًا تحمل هذا الاغتراب بمسببات متنوعة ومختلفة كما ذكرت، لا تدع مجالا لنتفاجأ من دفقات الحزن التي نحس بها بين السطور وخلفها ،والمتأمل سيجد أثرا لهذه الغربة أيضًا في رواية «تذاكر العودة» بدءا من العنوان وانتهاء إلى القضايا التي طرحتها الرواية كالفساد الإداري والمتاجرة بالدين والعنصرية المقيتة،يقول عبدالله المساعد متحدثا عن نفسه في أحد مقاطع الرواية: «أظنك تعرفين من أنا ؟ وأنا أيضًا لست المراهق ولا المتطلب، أنا مثلك روح تتسربل الحزن ويسكنها الاغتراب والشتات بين الموانئ والمدن وحتى الأرواح»[39]. إنه نص يشمل الغربة بنوعيها ويشير إلى حضورها بقوة في شخصية الرواية الرئيسة (عبدالله المساعد).

4 - عدم الإنجاب:

إنجاب الأطفال ومعايشة مراحل أعمارهم المختلفة من أهم أسباب السعادة، وقد وردت الآية الكريمة مؤكدة لهذه الطبيعة البشرية «المال والبنون زينة الحياة الدنيا»[40]. وقد تحدث عمرو عن حزنه الذي سببه هذا الأمر من جهتين، الأولى: لا يختلف فيها عن كل من لم يُكتب لهم الإنجاب، وهي الحرمان من أولاد كان قد حلم بهم إلى حد عميق جدًّا، يحيا ويكبر معهم ويعتمد عليهم في شؤون حياته، أما الثانية: فهي طريقة تعامل الناس معه ومع زوجته فيما يتعلق بهذا الأمر.

تزداد وطأة الشعور بمرارة عدم الإنجاب مع التقدم في السن، والإحساس بالحاجة إلى وجود الطفل الذي يكبر أمام عين والديه،

ويشعر عمرو بهذا في معرض تأمله لحصاد العمر فيقول: «وتذكرت أني أغني للصمت،للسقف والمقاعد الخالية، وأني... لم أزرع في ربيع العمر طفلاً ينير لي في خريف العمر شمعة وينزل عن ظهري حقائب التعب، ويسحب على قدمي الغطاء في الليالي الباردة أو إذا ما ضمني الليل»[41].

وكنوع من التأسي نجده يتحدث بلغة أخرى أحيانًا: «كان بإمكاني أن أحيا كمثلكم تمضون جل وقتكم في الانتظار... وبين الانتظار والانتظار تمضون وقتكم في إنجاب أطفال، يموت أكثرهم قبل بلوغ الخامسة،ويحيا الباقون تحت رحمة السل والملاريا وسوء التغذية. وعندما يموتون تأخذون جرعة كبيرة من الحزن، وجرعة أكبر من الصبر»[42]. إنها لغة لم تنفك عن الحزن، مع أنها مكابرة، وهي لغة متأثرة بواقع طفولته هو، حيث كانت الأمراض منتشرة ولا وجود للطب الحديث.

وبلغة قريبة أيضًا يتحدث عن رغبة أمه في رؤية حفيد لها: «حتى إذا دخلت خريف العمر ذكّرتني أمي بالولد، وما نسيت ذلك يومًا، ولدي وريث الشقاء المنتظَر، لكنني وقد أمسيت في خريف العمر، في سن أخاف على ولدي أن يأتي وحيدًا، واخترت أن أغادر هذه الأرض بلاوريث، على أن أخلف ولدًا يأتي في الوقت الضائع كما جئت، ويحيا كما حييت وحيدًا»[43].

ويصف عمرو عمق أحلامه وزوجته، في سطور مخضبة بالحزن قائلاً: «مثل كل الناس، حلمنا بمخدع من سعادة، وبعيش كالمن والسلوى، وبأولاد كالشموس جمالا وبهاء، حتى أسماؤهم من حالقات النجوم أخذتها، الثريا وسهيل والزهرة،كل ذلك صنعناه في سنين الزواج الأولى ككل الناس، نعم مثل كل الناس»[44].

وفضول الناس وإلحاحهم في السؤال كان مما زاد في المعاناة، وجعل للحزن جذورًا أعمق عند العامري على ما يبدو من قوله : «وعادوا يسألون، ألم يأت شيء؟ أليس هناك شيء؟ أليس في الطريق قادم؟ وعندما افتقدوا الجواب عادوا يسألون، يهمسون، ثم علا الهمس،أصبح هرجًا،أصبح صراخًا، ثم أمسى أصابعَ في العيون... وزوجتي مسكينةٌ هذه المرأة، ترى ماذا قالوا لها وماذا قلن لها، لابد أن الكيل فاض بها، يبدو أنها قاست أكثر مني لكنها كتمت... حتى إذا عجزوا عن إحداث أيما حدث، طعنوا في رجولتي وأنوثة زوجتي، ثم ضربوا فينا مثَلاً وتركونا،وليت شعري لو جاء الولد أتقطع ألسنتهم؟ لا أظن،وليت شعري لو جاء كسيحًا مريضًا أتأخذهم الشفقة؟ لا أظن، ولو جاء يتيمًا أيترحمون على أبيه وأمه؟ لا أظن،سيلعنون كل أجداده الذين تسببوا في قدومه للحياة»[45].

ويتساءل عمرو بحس فلسفي هادئ: «أترى الولد هو ما ينقصني في هذه الحياة؟ هل أنا راض عن كل شيء في الحياة ولم يبق إلا الولد؟صحيح أني لم أعارض في قدومه إن أراد،ولكن ما ندمت إن أبى أن يحل، ولا خيار لي في هذه ولا تلك»[46].

كان لعدم الإنجاب أثر عميق في حزن عمرو، ولكن يبدو أنه حزَم أمرَه وقرر ألا يتحدث عن هذا الجانب مرة أخرى،ولذا لم أجد له صدى في غير كتابه الأول «طائر الليل»، وقد خلت منه إصداراته الأخرى المنشورة حتى الآن.

5 - الإحساس العميق بالزمن:

للزمن أثر واضح في الأعمال الإبداعية، التي تتصل بالفن والنفس معًا، على اختلاف بين أصحاب هذه الأعمال، «فمن الكتاب ... من خاطب

الزمن، ومنهم من استسلم للزمن،ومنهم من ناضل ضده،وآخرون من سار طوعًا وخضوعًا وجرفه تياره، وكلٌّ على طريقته،وبقي الزمان شاهد عيان على كل ما يدور وكل ما يحدث»[47].

ولعمرو إحساس فريد تجاه الزمن، وهذا الإحساس يتفرع في اتجاهين: الأول: إحساسه بالوصول متأخرًا، والثاني: إحساسه بتسارع العمر المضني.

يقول: «أخاف أن أقول: إني متأخراً وصلت.. ومن ذا يدوزن وتراً مقطوعاً؟»[48] إنها خاطرة تعبر بعمق عن معاناة عمرو مع الزمن،وهي هنا لم تفصح عن نوع التأخر وعن أي شيء كان، فتحتمل حينئذ عدة أوجه، ولكن لعمرو نصوص أخرى تدل على إحساسه بتأخره حتى في الميلاد! فترتيبه الثالث يراه متأخرًا ومشحونًا بمعان قاتمة أيضًا، وذلك في قوله: «والطفل الثالث يأتي دائمًا بفرحة قليلة وحضور منتظر، الطفل الثالث تحصيل حاصل وتأكيد للمؤكد ولا أكثر»[49].

وعن تسارع العمر يقول عمرو: «على أني وجدت أننا نكبر وننسى أننا نكبر،وننسى أن كل ليلة ترسم تحت العين دائرة، وتزرع في الرأس شعرة بيضاء، وتخط تجعيدة في الجبين،حتى إذا جمعتنا الصدف برفيق من رفاق الطفولة بعد حين، هالنا أنه لم يعد ذلك الذي نحفظ له صورة في أرشيف الذكرى، ولا نتردد أن نتساءل: ما هذه يا فلان؟ ما فعل بك الزمن؟ ويصدمنا جوابه: لقد فعل بي ما فعل بك»[50]. إنه التغير الذي يطال الإنسان بلا حول منه ولا قوة له تجاهه.

والإحساس بالزمن يتصل بقلق الوجود عند عمرو، وأثرِ الإنسان في الحياة،وفي مقالة بعنوان «قبل المغيب»[51] يستعرض حياة «علي

أبوالخير» منذ طفولته حتى عجزه عن رعاية أرضه وتمنّيه أن يُدفن حيث يرقد أبوه وحيث عاش! إنها قصةٌ تصور لنا الحياة متسارعة وقصيرة بشكل مخيف، وكأنها أيضًا تحفر في وعي القارئ وتغرس بذور التساؤل عن رسالتنا في هذه الحياة، والأثر الذي ينبغي أن نتركه من خلفنا.

ومما يتصل بإحساسه العميق بالزمن توجعه من أخطاء الماضي وأنه لا سبيل للعودة واسترجاع العمر الفائت، ومقالته «الرماد»(52) تدور حول هذا، ودومًا ما يصف العمر المتأخر بالخريف كما فعل في مقالته هذه.

والعودة إلى الماضي يبقى أمرًا ملحّاً في وجدانه: «لو عدت طفلاً أتعود الأشياء كما ضيعتها؟ وأنسى أني جزء من كل متغير،وأن الحياة فيلمٌ متحرك لا صورة مؤطرة، وأني لو عدت طفلاً لعدت غريبًا ولا شيء هناك مما أريد»(53). ومثل هذا التساؤل لا يمكن أن يكون بريئًا من الحزن.

وقد يصل تأمله للزمن وحوادثه إلى ما يسمى في علم النفس تشاؤمًا، كما يلوح في مقالته «الخامسة والنصف»(54)، والتشاؤم لايكون إلا عن تجارب حزن متكررة، وهو في هذه المقالة يجعل عقربي الساعة اللذين يشيران إلى الخامسة والنصف منطلقًا للموت ومفارقة الروح، وينتقل إلى جوانب أخرى فيبدي انطباعاته عن الزمن في مواقف مختلفة، كلها لا تخلو من مسحة حزن،حتى تقارب المقالة ختامها بهذا الحوار البسيط:

«- كم الساعة الآن؟

- إنها الخامسة والنصف، ولكن انتظر ربما هناك خلل ما، دعني أتأكد،وعندما حركت ذراعي لأعرف اكتشفت شيئًا هامًّا وجديرًا

بالملاحظة، اكتشفت أني ومن زمن بعيد إنسان ميت»[55]، والوصف بالموت هنا يفتح الدلالات مبسوطة أمام المتلقي،هل هو موت الأمل؟ أم موت الحب؟ أم موت الأقربين؟ كل ذلك جائز مادمنا نشعر بالحزن في جنبات النص.

المبحث الثاني: الأثر الفني للحزن:

الكتابة تحت سطوة شعور ما لابد أن تمتح من أثره وتنطلق مشبوبة به، فمن يكتب بعاطفة الفرح لن يكتب بأسلوبه نفسه وهو حزين، والمتفائل لن يكون نفَسه كالمحبَط المتشائم؛ ومن ثَمَّ فإن من المتوقع أن يكون للحزن أثر فني وأسلوبي فيما سطره الكاتب، وقد رصدت عددًا من هذه الآثار أبينها تفصيلاً في الآتي:

1 - تمدد الحزن وتعدد الأجناس الأدبية:

حين يقال: إن الشعر هو أنسب الفنون لاحتواء هذه العاطفة، فإننا نملك دليلاً على عدم اطراد هذه المقولة في كل الحالات،هذا الدليل هو ما نجده عند العامري في تمدد الحزن على أكثر من جنس نثري عنده.

بدأ فن الحزن في الظهور عند العامري أول ما ظهر في مجموعته «طائر الليل» الصادرة عام 1410هـ، وهي مجموعة تضم تسع عشرة مقالة أدبية،قد يميل بعضها إلى الجانب القصصي ولكن تبقى صبغة المقالة هي الغالبة، وهذا التداخل بين جنسي المقالة والقصة القصيرة يعد ظاهرة فنية في أدبنا العربي عامة والسعودي خاصة، وله أسبابه ودواعيه[56].

والجدير ذكره أن هذا الكتاب مصدر مهم لدراسة الحزن عند عمرو من جهتين: الأولى: لأنه أخذ منحى السيرة الذاتية، فصرح بأشياء كثيرة لم يذكرها في الكتب اللاحقة،كمسألة الإنجاب على سبيل

المثال. والثانية: لأن الحزن كان طاغيًا فيه إلى حد أنه لم يتخلف في أي مقالة من مقالاته.

تبع هذا الكتابَ كتابٌ آخر من شواهد الحزن، صدر عام 1428هـ، وهو «رغبات مؤجلة»، اشتمل على ثلاث عشرة مقالة أيضًا، وهي كسابقتها تتقاطع كثيرًا مع فن القصة القصيرة، إلا أن سمات المقالة بهيكلها الفني هي الأكثر تحققًا؛ لذا فهي أقرب إلى المقالة القصصية، كل ذلك في قالب أدبي رفيع،تختلف لغته هنا كثيرًا عن لغة الكتاب الأول، ولا يُعزَى ذلك لأمر سوى للخبرة الفنية التي تراكمت عند الكاتب. وتجد الإشارة هنا إلى أن الرمز والخيال كانا حاضرين بقوة في هذه المجموعة خاصة.كما سأشير إلى هذا فيما بعد، مما قلل من درجة الذاتية عما كانت عليه في المجموعة السابقة.

وفي عام 1431هـ عاد عمرو مرة أخرى إلى العمل السير ذاتي، ولكنه عمل صريح هذه المرة، بمعنى أنه يعبر عن واقع حصل في الحقيقة، وإن كان للعنصر الفني تأثير أحيانًا في إضفاء مؤثرات نفسية خاصة، وأعتقد أن هذا ما عناه عمرو بالأكاذيب الصغيرة في مقدمة كتابه هذا[57]، وقد وسمه بـ «ليس للأدميرال من يكاتبه: مذكرات ضابط سعودي». وقد كانت نصوص الحزن في هذا الكتاب منتشرة أيضًا،حتى الفصل ما قبل الأخير منه حين تحدث عن تقاعده المبكر[58]. والجدير ذكره أن الكاتب وصف سيرته الذاتية هنا بالمذكرات، على الرغم من أن حديثه كان منصبًّا في الغالب حول الذات،لا وصف الأحداث من حوله، وفرق بين الأمرين[59].

وتبع هذه السيرة كتاب آخر، بلغة مكثفة موجزة، كان «تويتر» مسرحها الأول، بعنوان «مزاد على الذكرى»، صدر عام 1434هـ،

والخواطر التي يضمها هذا الكتاب مسكونة بالشجن إلى حد بعيد، وتجارب الحزن الفني فيها متعددة،ما بين الحب، والوالدين، والذات، والحياة بكل صراعاتها.

وفي عام 2014م أصدر العامري كتابًا بعنوان «من أساطير القرى: مرويات تهامية»، وقد يتبادر إلى ذهن القارئ أن الكتاب من المستبعَد فيه أن يلوح للحزن أثر، ذلك أنه كتاب بعيد عن الذاتية، ويُعنَى بتاريخ الأساطير التهامية على نحو ما ارتآه المؤلف. والواقع يؤيد ذلك فعلاً، إلا أن كثيرًا من خواتيم الأساطير،أو مواطن تعليقات عمرو على هذه الأساطير،لا تخلو من أثر الحزن الذي عرفه عمرو، كما نجد في أسطورة «الخيوبة» بمعنى البومة حيث قال في ختام تعليقه: «ولم نعد نرى هذا الطائر الحزين إلا في الكتب، نرى صورته حزينًا متأملاً كأن وجهه الإنسان»[60] والتشبيه هنا مبني على المبالغة، وهو ما يعرف بالتشبيه المقلوب في البلاغة. فالأصل أن يشبه الإنسان الحزين بالبومة في الوجه،ولكن عمرًا جعل الإنسان عمومًا كالبومة الحزينة، وكأن الإنسان أي إنسان موعود بالأحزان!

ولم تتوقف هذه العاطفة الحزينة عند هذا الحد،بل انسحبت أيضًا على الحس الروائي عند العامري في روايته «تذاكر العودة»، فإن المتأمل سيجد حزن عمرو ماثلا بنفس دوافعه على لسان عدد من الشخصيات كعبدالله وأبي سميرة وخضر والسفير، أما البواعث فهي كثيرة كالمرض والحب الفاشل والأمراض المجتمعية التي تسبب الاغتراب والعزلة.

إن عرضي فيما سبق لهذه المؤلفات ليس المقصود منه التعريف بها، وإنما الاستدلال على تأصل الحزن في روح الكاتب،حيث لم ينفك عنه في كتابة سيرته الذاتية ولا خواطره ولا مقالاته، وظل لصيقا به حتى في روايته وكتابه ذي الصبغة التاريخية للأساطير.

2 - حضور المخاطَب وودية الخطاب:

هل هي مصادفة لجوء عمرو إلى مخاطَب يروي له ما يجول بخاطره ؟ ويبوح له عما أهمه وأحزنه؟ من المتوقَع والمنطقي جدًّا أن يلجأ الحزين إلى شخص آخر،حقيقي أو متخيَل،يلقي عليه شيئًا من العبء الذي أثقل كاهله.

وهذا الحضور للمخاطَب يؤازره شعور عمرو بالاغتراب،الذي تحدثت عنه في دوافع الحزن،فمن يشعر بالوحدة أو الغربة سيلجأ – ولو قليلا – إلى آخر يحتفظ له في وجدانه بشيء من القرب والارتياح.

والسؤال هنا: ما حجم هذا الحضور الذي يخص المخاطَب؟ وماطبيعته؟

المخاطَب الافتراضي/القارئ ليس مقصودًا هنا بطبيعة الحال،إذ إنه موجود في كل نص منشور بدءًا،وإنما نحن معنيون الآن بالمخاطب الذي يتوجه إليه الكاتب بخاصة،ويظهر من خلال علامات منها: كاف الخطاب والاستفهامات الموجهة للغير والنداء وضمير المتكلم للجمع.

ومع هذا، فإن الكاتب قد يخص هؤلاء القراء الافتراضيين بخطاب ودي، وكأنه يخاطب أصدقاء مقربين،نجد هذا في مقدمة سيرته الذاتية مثلاً،حين يقول: «وهل أقول: إني جئت أقول لكم بعضًا من هذه الحكايات حتى إن كان البعض منها غير مسلّ. ولكن لا تحزنوا من أجلي أرجوكم، فسأخترع حكايات وأكاذيب صغيرة... وسأقول لكم أيضًا: إنها أكاذيب أكذبها لأتجمل... وهل أبوح لكم بسر أيضًا؟ سأفعل، سأقول لكم: إن أجمل حكاياتي تلك التي لن تقال... لست بدعًا في ذلك، وكلُّكم مثلي، ولكم حكايات وأسرار غير مسلية... هل خذلتكم منذ البدء؟ لا، لا

أنتم أجمل من ذلك،فقط تسلحوا معي بالصبر والتسامح وقبول القليل ولكم الود»[61]. إن الخطاب في السطور السابقة ودي جدًّا، وبسيط ومباشر أيضًا، من شأنه أن يُشعر القارئ بارتياح مسبق قبل دخول أجواء السيرة الذاتية. ومن جهة أخرى، هو خطاب يشي بروح حزينة، تطلب من قارئها العذر فيما ستجده من أحزان متوقعة، وهذا الطلب يمكن أن يُفهم،بوجه ما،على أنه بثّ لما يشعر به الكاتب من حزن إلى قرائه/ أصدقاء حرفه.

وإذا انتقلنا إلى الرواية، نجد أن الحوار موظف بشكل جيد في البث والشكوى، والحوار لا يكون إلا بوجود مخاطَب طبعًا، فنادرًا ما نقع على مقطع يضج بالحزن، غير موجه إلى مخاطَب معين في الرواية،هذا بالإضافة إلى الرسائل الورقية أو الإلكترونية التي كانت وسيلة من وسائل البوح في الرواية، مثال ذلك كتابة البطل «عبدالله» لآمنة رسالة استغرقت ثلاث صفحات ملؤها الحزن[62].

وخطاب الآخر لا يتوارى أيضًا في «مزاد على الذكرى»، وهو أمر متوقع أيضًا من جهتين: الأولى: ما قلته سابقًا من حاجة الحزين إلى آخر يبوح له بشيء مما في وجدانه. والثانية: أن هذه الخواطر في أصلها كُتبت - كما أسلفت - في موقع تواصل اجتماعي وهو تويتر، فمن الطبعي حينئذ أن يكون المخاطَب واضحًا في كثير جدًّا منها،كقوله: «كنت سأخبرك أني كنت بالأمس حزينًا جدًّا،كنت سأخبرك أني كتبت ومحوت كثيرًا دون أن أكتب شيئًا. تذكرت أن تلك مسألة شخصية،مسألة شخصية جدًّا وحزنت»[63]. وقوله: «أوصيتهم عندما أموت أن يكون ميراثك مني الحزن، لأني أحببتك، أوصيت لك بكل ما أملك»[64]. ولايخفى أن الخطاب ينطوي على كثير من التألم.

وفي مجموعته «رغبات مؤجلة» لا ينفك عمرو عن مخاطبة قرائه/ أصدقائه، وغالبًا ما يكون الخطاب في بداية كل مقالة/ قصة قصيرة، وفي هذا تأكيد للآصرة التي أسسها الكاتب مع قارئه،وتقريب له، وشحذ لاهتمامه، ومن ثم توجهٌ مقصود للبوح إلى هؤلاء الأصدقاء. ففي (تفاح) نجده يبتدئ المقالة بقوله: «وسأحدثكم عن التفاح،لكني لن أحدثكم عن تفاحة سيدنا آدم...»[65]، وفي (القتيل) في منتصف المقالة تقريبيًا يقول واصفًا مشهد العصفور القتيل: «أصدقكم القول إني تأثرت قليلاً..»[66] وفي «فاقداك» نجد اعتمادًا كليًّا على الحوار في التعبير عن مكنونه وحزنه[67].

وأما مجموعته البكر «طائر الليل» فقد أخذ المخاطَب فيها طبيعة المرسَل إليه، وكأننا نقرأ رسالة موجهة إلى هذا الشخص الذي اختاره عمرو لسبب ما، وقد يصرح بهذا الاختيار في عنوان المقالة/ الرسالة،كما في (ذاك الذي لن يكون) إذ ذيّل العنوان بقوله: «إلى الصغيرة أمل،قبل أن تكبر ويتغير عليها طعم ولون الأشياء»[68]، وقد يكون العنوان نفسه مصرحًا بخطاب البوح كما في (أنت أبي ولكن) وقد اختتمها بما يؤكد الخطاب بقوله: «أبي عليك رحمة الله»[69]. وفي مقالته القصصية (القاسمية) حوار بينه وبين فاطمة لا يخلو من حنين وحزن أيضًا[70]. كل هذه النصوص المقتطعَة أمثلة توضح لجوء عمرو في تعبيره عن حزنه إلى مخاطَب، قد يكون سبب هذا الحزن في جانب منه، وقد يكون مختارًا لمجرد الإنصات.

3 - بروز التصوير:

في غمرة الحزن،قد يُعذر الأدباء في انعدام الخيال،وضحالة الصور الفنية،إذ إن الموقف ليس موقفَ تعمق وتدقيق، ولكنه موقف

اللمحة السريعة المعبرة عن الألم والحسرة،وقد يكون لهم مسوغٌ بلاغي أيضًا،حيث مناسبة المقام من الضرورة بمكان، والمقام يقتضي التعبير البسيط المباشر،والعاطفة الصادقة لا غير.

ولكن عمراً العامري يخرج عن هذه القاعدة، فقد كان في بوحه تصويريًّا لا تقريريًّا، حيث نجد للصورة في أدبه الحزين مكانًا كبيرًا، صحيحٌ أنها تختلف من موضوع لآخر، في كثافتها وعمقها ونوعها، ولكنها موجودة لا تغيب، وهذا مما يُحسب لعمرو في نصوصه الحزينة.

تظهر الصورة بعدة أشكال في نصوص الحزن لدى عمرو في نثره الفني، وهذا الظهور يؤكد حقيقة نقدية مفادها، أن الاستخدام الشعري للغة، بحثًا عن الصورة الفنية، لا يفرق بين الشعر والنثر الفني(71):

أولا: الصورة البسيطة: وأعني بها الصورة الجزئية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وهذه يمكن ملاحظتها في أدب عمرو الحزين كله، ولها أثر مباشر واضح في تعميق الشعور،وتقوية أثره في المتلقي؛ لأنه يجسد الحزن وأثره،ويجعل المتلقي يحس بما عاناه عمرو في محنه العديدة.

فمن النصوص التي برز فيها التصور – وهي كثيرة – قوله: «ككل عام جاء السيل إلى تهامة، السيل كان ضائعًا هذه المرة،أبي الذي كان يقوده كل عام لم يعد هناك ولن يأتي، السيل بكى وقال:إنه لن يعود»(72). إنها صور متتابعة وموحية، فالسيل يجيء كالزائر، ويضيع، ويقاد، ثم يبكي،كل ذلك على سبيل الاستعارة المكنية، حيث شبه السيل بالإنسان، ثم حذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه، وهي هنا المجيء والضياع والبكاء، هذا إضافة إلى أن أباه هو الذي كان يقود

السيل كيلا يضيع، وهنا الكناية عميقة توحي بخبرة هذا الأب، وكثرة معايشته لدروب السيول.

ومنها أيضًا قوله: «كان رهاني على الحنين وغاب، والذكرى وأخلفَت، والعيد وخاتل، ولم يبق سواك سيدي النسيان. أتخذلني؟»[73] فالغياب وإخلاف الوعد والمخاتلة كل هذه أفعال تصدر من البشَر، ولكنها منسوبة هنا إلى أمور معنوية لا إرادة لها، حتى النسيان يخاطَب بصفة (السيد) ويوجه له سؤال أيضًا إمعانًا في التشخيص.

وكقوله أيضًا: «يا إلهي! كنت إذا قرأت اسمها تشرق في رئتي ألف قصيدة، وأفتش عن أقرب مفازة للريح، واليوم أرى اسمها فأقرؤه كمخارج الطوارئ»[74]. فالصورة هنا كنائية، خصوصًا في تشبيه اسمها بمخارج الطوارئ حين يُقرأ،هل المقصود أنه لم يعد له أثر كحال لوحات مخارج الطوارئ التي نقرأها بكثرة في ممرات المباني، ولا يخفى أن تشبيه أثر اسمها سابقًا عليه، يحمل دلالات عميقة أيضًا، فالقصيدة لا تشرق كل حين، وإنما تشرق عند حضور الباعث القوي،كما أن الرغبة في المخاطرة، والبحث عن مفازات غير مستقرة لخوضها، لاتحصل إلا عند النشوة العارمة، والحماسة المتدفقة.

وليس من المبالغة في شيء إن قلت: إن من المحال أن تخلو صفحة ذات حزن من أثر صورة فنية في كتب العامري، حتى في سيرته الذاتية التي تعتمد - بحكم طبيعتها - على الحقائق والمعلومات، فإنها عامرة بأنواع شتى من الصور، من مثل قوله: «هل لي أن أقول: إن الحياة لم تكن أبداً بخيلة معي، حتى وإن قست قسوة سماء الرياض»[75]. فالبخل والقسوة صفتان بشريتان، وهما هنا منسوبتان إلى الحياة وسماء الرياض، ثم لماذا الرياض تحديدًا؟ أليست السماء واحدة؟ هنا تتعمق الصورة وتتعدد إيحاءاتها.

وكذلك قوله: «وحملت معي شيئًا من نقود، اعتصره والدي من أفواه إخواني الجائعين،لكني حملت معي أدعية كثيرة، أدعية لا تعادلها كنوز الدنيا، وحملت معي ذكريات لا تموت»[76]. ففعل الاعتصار هنا على ما فيه من تشبيه المال بشيء يُعصر، إلا أنه يحمل دلالة المجاهدة والتقشف والمشقة، ثم إن الأدعية لا تُحمل، والذكريات كذلك، ولكنها لغة المجاز والتصوير الفني.

ثانيًا: الصورة الممتدة: بمعنى أن أثرها ليس في جملة أو تركيب أو سطر، وإنما يكون أثرها ممتدًّا ليشمل حيزًا كبيرًا من النص،أو النص كله، وهي قائمة على الرمز إلى الواقع الذي «يتخذ من بعض الكائنات غير الإنسانية ستارًا لبثِّ بعض الأفكار والمبادئ»[77]، فقد يبني (عمرو) فكرة مقالة كاملة على التشخيص،كما نجد في مقالة «حبحب»، إذ يشخص هذه الفاكهة ويخلع عليها صفات إنسانية، ويتحدث عنها من هذا المنطلق، يقول: «والحبحب كتوم للسر، ينضج ببطء، بهدوء ودون أن يقول أو يفشي حلاوة روحه، وحتى حينما يغدو أحمر عندما يلتهب قلبه لا يبوح، يظل أخضر وحياديًّا،حتى يشق قلبه السكين فيبكي،يبكي حلاوة روحه ونحن نتلذذ»[78]. وفي نفس المقالة نجد الحبحب مظلومًا ولا يشتكي الظلام والنفي والهجران. ولا شيء يدعو الكاتب إلى مثل هذه التعابير سوى ذوقه الفني الذي يعد الخيال موردًا أساسيًّا في البوح.

والجدير ذكره أن هذه الصورة كانت عماد التعبير في نصوص العامري في كتابه «رغبات مؤجلة» إذ نجد الرمزية ماثلة بقوة في مقالات الكتاب، إذ يتحدث عمرو عن أشياء يسميها بأسمائها، ولكنه بفنية عالية، يعبر عن ذاته على نحو ما،كحديثه عن المسمار بصيغة المتكلم، وتعمقه في وصف أحوال تجمع بينه وبين المسمار، «هناك

ماهو أقسى من الضرب على رأسي، إنه الجوع وسط الوفرة، العبث وسط الندرة، إنه الحرمان، فلكم حملتُ لوحات وصوراً جميلة وغنية حول عنقي، دون أن يكون لي حق التطلع نحوها»[79] هل كان عمرو هنا يتقنع بهذا المسمار للحديث عن شكواه هو؟ هل كان يقصد أنه مصدر لإسعاد الآخرين على الرغم من فقده لها؟ ربما.

وفي مقالته «نجمة» يتحدث برمزية واضحة عن أنثى تنافس حولها المحبون، وعن أثر سقوطها واختفائها على وجدانه[80]، وكذلك في مقالته «الماء» فقد جعله رمزًا للمنتظَر، المنتظَر بشغف مما قد لايأتي أو يتباطأ به الزمن[81]، وأيضا «شجرة» حيث تناول الحديث عنها برمزية تعالج سلوكيات أهل القرية في جانب معين منها[82].

والمتأمل في مصادر الصورة عند عمرو، سواء الصورة البسيطة أم الممتدة، يجدها تتناسب مع طبيعة الحزن، وتغرف من سيله المتدفق. حتى وإن كانت لا تدل على حزن في أول وهلة، كالتفاح مثلا، الذي ارتبط بموت أمه،إذ نصحوها بأكل التفاح لتشفى، ولكن وصل التفاح متأخرا بلا جدوى، وهل كان الحل هو التفاح أصلاً؟ ومن هذا المنطلق يتحدث عمرو عن التفاح في مقالة تحمل الاسم نفسه عنواناً[83]. ولم يغب التفاح عن مخيلة عمرو حتى في خواطره القصيرة أيضًا، يقول: «في مرض أمي الأخير اشتهت التفاح، سافرتُ له ساعات في ذلك الزمن، وعندما عدتُ به كانت تموت، اليوم ابنها يكرر تلك الرغبة، ولكن لتفاح من نوع آخر، وفي كل الأحوال ستكون النتيجة واحدة»[84]، وكقوله: «سأكتب اليوم شجرة،سأصنع لها أوراقًا وأزهارًا، وأقول لها: كوني التفاح»[85]، وقوله في خاطرة أخرى: «تعبت من غنى العواطف، أحتاج قليلاً من الفقر،أحتاج فقط نصف تفاحة وحبتي عنب»[86]، هل

كان التفاح في كل هذه النصوص رمزًا للمرغوب الذي يصل بعد أوانه، أو المستحيل، أو لما يمكن أن يُظن أنه الحل وليس كذلك؟!

لقد كانت الصورة مؤكدة وشاهدة على صدق الحزن في نصوص عمرو، وهذا من شأنه أن يجعلها نجحت في دمج القارئ مع تلك النصوص،حينئذ تسمو العاطفة الحزينة من كونها شعورا ذاتيا خاصا إلى شعور إنساني عام.

4 - العتبات الحزينة:

من مؤشرات عاطفة الحزن في أدب العامري، أنها لم يقتصر وجودها على النص الرئيس نفسه، من مقالة أو قصة قصيرة أو فصل من فصول الرواية أو السيرة الذاتية، وإنما تعدى ذلك كله، لينطبع على ما يسمى بالنصوص الموازية، أو المحاذية، أو ما يُعرف بالعتبات.

وهذه العتبات الحزينة عند العامري تشمل العنوان سواء عنوان الكتاب أم عناوين فصوله وأقسامه الداخلية، والاقتباس في بداية الكتاب، والإهداء، والقصاصة المجتزأة في الغلاف الخلفي للكتاب.

أولاً: العنوان: يهتم عمرو بعناوينه جيدًا، وربما كان العنوان أهم العتبات التي تستأثر باهتمامه، يدل على ذلك أن عناوين كتبه جميعها، ما عدا واحدًا منها،تحمل شحنات واضحة من الحزن، أو تمهد له على نحو ما. ومن جهة أخرى فإن العنوان يتأثر إلى حد بعيد بالطبيعة النفسية للأديب وزمنه وبيئته وثقافته كما هو مقرر في دراسة عنوان القصيدة[87]، والأمر هنا سيان بين الشعر والنثر.

فالعنوان «طائر الليل» يجمع بين ظرف زماني معين وهو (الليل) وكائن حي (الطير) بحيث يثير تساؤلاً في ذهن المتلقي،هل الطائر له

نشاط في الليل؟ والواقع يقول إن الطيور تسكن في الليل وليست ذات نشاط حركي، وقد اختار عمرو هذا الظرف الزماني وكأنه يعني نفسه، وكأنه طائر ولكنه يختلف عن جنس الطيور بغربته ووحدته،له وقته الذي يعيش فيه دون أن يشاركه أحد أو يلتفت إليه أحد! وعنوان كتابه الآخر "رغبات مؤجلة" يحمل إشارة إلى صراع نفسي محتدم داخله، فهو ذو رغبات، والرغبات جمالها في أن تتحقق لا أن تؤجَل، فكيف إذا كان التأجيل هو الحل؟ أو الخيار الوحيد؟ و«ليس للأدميرال من يكاتبه: مذكرات ضابط سعودي» يحمل نفيًا قد يشي بشيء من التحسر، مع أن العنوان يتناص مع عنوان كتاب آخر «ليس للجنرال من يكاتبه» لجبرائيل ماركيز(88)، لا أن هذا التناص لا ينفي أن يكون العنوان محمّلاً بشعور عمرو نفسه. ووجه التحسر هو شعور الكاتب بالوحدة والغربة. وفي «مزاد على الذكرى» تتجلى الذكريات محفزا للحزن،وليس ثَمة ما يُذكي الحنين والحزن مثل الذكريات. ويلوح الحزن في عنوان روايته أيضًا «تذاكر العودة»، وهو عنوان يحمل في طياته معاني الرحلة والتغرب والسفر، والعودة قد لا تكون محببة دومًا.

كل ما سبق إنما هو على مستوى العناوين الرئيسة للكتب، ولكن ماذا عن عناوين الفصول الداخلية لكل كتاب منها؟ سيجد المتأمل أن مسحة الحزن لن تتخلف عنها أيضًا، أو لنقُل عن الأغلب منها،باستثناء كتاب «من أساطير القرى» أيضًا. وفي الجدول الآتي العناوين الداخلية التي ترشَح حزنًا على نحو ما:

الكتاب	العناوين الداخلية	نسبتها
طائر الليل	**طائر الليل** مشهد لم يتم،قبل المغيب، الرماد، طائر الليل، ذاك الذي لن يكون، الطوفان، الرحلة، الحلم، المستحيل، حصاد العمر، بائع الأحلام، أنت أبي.. ولكن!!، النعش، القاسمية، الذي كان ولم يأت، جرح وتذكار، التغريبة.	٪ 89
رغبات مؤجلة	أشياء لا تأتي، تفاح، القتيل، رجال، فاقداك، نجمة، البرواز، شجرة، القمري، الصلاة السادسة.	٪ 77
ليس للأدميرال من يكاتبه	خارج الجنة،طالب رغم أنفي، عالم يتبدل، عمى الألوان، القروي يموت للأبد، ضربة على الرأس، زوج من الأحذية، بحار لا تروي من العطش، رحلة تأخرت، في الشتات، المصلحة العامة، المياه لا تعود للمصب، هاربون من كفلائنا.	٪ 45
مزاد على الذكرى	الغابة (لنصمت داخل محراب الغابة.. لنسمع الريح.. الصمت وبكاء الشجر)، الشجرة (دون الشجرة.. أظل شجرة دون ظل)، الغصن (الغصن المجرد من العصافير محض جريد)، الجريد (تتصحر الغابة.. الشجر يموت.. والأغصان أيضًا! وحده يخلد الجريد).	٪ 100

الكتاب	العناوين الداخلية	نسبتها
تذاكر العودة	32 فصلا،لم يخل عنوان أي منها من علاقة تتصل بالحزن، مثل: عندما لا نعود نمتلك شيئا نعيد تدوير الأحلام،لمَ دائما تميل كفة الحزن جنوباً؟، الذكرى على الأبواب كيف أعتذر منها؟، وطني يسكنني عندما أسافر ثم يسلمني عند أول موظف للجوازات.	100 ٪

والجدير ذكره هنا، أنه ليس المقصود أن تدل العناوين على الحزن بمجرد قراءتها، وقبل قراءة المضمون تحتها،وإنما المقصود ارتباط هذه العناوين بالحزن سواء مباشرة، أو بتأويل ما،كما نجد مثلاً في العنوان «تفاح»، فهو لا يدل على الحزن بحال من الأحوال إلا إن قرأنا القصة التي تحته، لنعرف كيف أن التفاح أصبح رمزًا للألم في وجدان عمرو لارتباطه بوفاة أمه،كما أسلفت سابقًا.

ونسبة العناوين التي ترتبط بالحزن تعتبر عالية جدًّا، لاسيما التي بلغت 100 ٪، وفي هذا دلالة قوية على تغلغل الحزن في كتابات عمرو.

ثانيًا: الاقتباسات: يعمد عمرو إلى الاقتباس من مقولات أدباء معروفين في بدايات بعض كتبه، ليقول الكثير من خلال كلمات قليلة موجزة. وفيما يتصل بالحزن، لا نجد سوى ثلاثة اقتباسات، الأول لبرنارد شو في بداية «رغبات مؤجلة» وهو :

«ثمة مأساتان في الحياة..

هي خسارة رغبات القلب

والثانية هي الحصول عليها».

وهو اقتباس يتصل بالرغبات، ومناسب جدًّا لعنوان الكتاب نفسه، ويرمي إلى معناه أيضًا. فحصول القلب على رغباته لا يمكن أن يكون مأساة إلا في حال تحققها بعد زوال قيمتها أو الباعث على الحصول عليها.

والاقتباس الثاني لإزابيل الليندي في بداية «ليس للأدميرال من يكاتبه» وهو:

«- اكتبي مذكراتك يا إزابيل.

- أسرتي لا تحب أن ترى نفسها معروضة أمام الملأ.

- لا تهتمي بشيء، إذا كان لابد من الاختيار بين كتابة قصة أو إغضاب الأقارب فإن أي كاتب محترف سيختار الخيار الأول».

وهو اقتباس يشي بالحيرة التي تتملك عمرو العامري قبل نشره لسيرته الذاتية،وما يمكن أن تشير إليه من حقائق عن المحيط من حوله، ولا ننسى أنه في كتاب آخر قبله،قد أشار إلى بعض الممارسات التي لا تعجبه في قريته.

أما الاقتباس الثالث فهو لتنيسي ويليامز في مطلع روايته «تذاكر العودة»، وهو:

«وما الاستقامة؟ إن خطًّا يمكن أن يكون مستقيمًا أو شارعًا، أما القلب الإنساني آه،لا يمكن،إنه منحنٍ مثل دربٍ بين الجبال».

القلب هنا هو مركز النص، ومصدر التأوه فيه،وفي هذا من التعريض بالحزن الشيء الكثير.

ثالثًا: الإهداء: وهو إهداء وحيد في كتابه الأول «طائر الليل» على النسق الآتي:

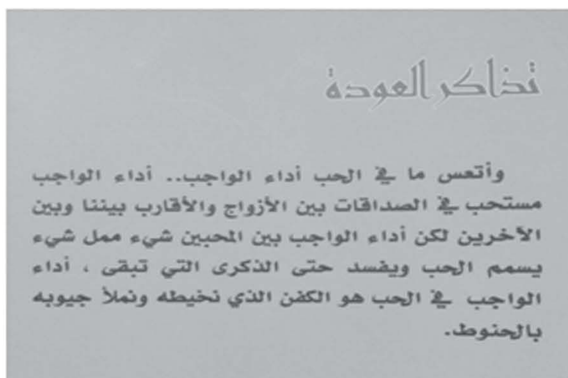
الإهداء

إلى حسين
و
علي
و
عبدالله
رغم ما في الحياة
إلا أنها تظل جميلة بكم ومعكم.

أخوكم
عمرو

فهو إهداء يدل على الحب والقرب الروحي من أخ لأخيه، ولكن ذكر الحياة هنا في قوله (رغم ما في الحياة) دل دلالة واضحة على المعاناة التي تختزنها ذاكرة المُهدي.

رابعًا: قصاصة الغلاف الخلفي: هناك نصوص منتقاة من صلب كل كتاب،لتكون على صفحة الغلاف الخلفي،ووجود هذه النصوص يدل على قصدية من الكاتب لقيمة شعورية أو فنية مميزة يراها الكاتب فيها. وفيما يلي صور توضيحية لهذه النصوص المجتزأة.



تذاكر العودة

وأتعس ما في الحب أداء الواجب.. أداء الواجب مستحب في الصداقات بين الأزواج والأقارب بيننا وبين الآخرين لكن أداء الواجب بين المحبين شيء ممل شيء يسمم الحب ويفسد حتى الذكرى التي تبقى ، أداء الواجب في الحب هو الكفن الذي نخيطه ونملأ جيوبه بالحنوط.

من الغلاف الخلفي لرواية «تذاكر العودة»

دون أن ندري.. دون أن نطلب ودون أن ندرك..
نرتطم أحياناً بأكثر حقائق الحياة وجعاً. بعدها
لا نغدو نحن هم نحن ولا الأبجدية هي الأبجدية
ولا الياء آخر الحروف.
حينها ندرك أن الفرق بين أن نمضي وأن لا نعود
لنلتقي يُسمّى الفراق.
وحينها ندرك أن أسوأ من يقولنا هي الأبجدية
وأن الخيار الوحيد الغناء.

من الغلاف الخلفي لـ «مزاد على الذكرى»

●● وراوية تبدو لى نصف العالم الذى أحتاج.. ونصف العالم الذى أكره وكل العوالم التى أفتقد وبراثن الحنين تتربص بي كالرغبات.. ومدادى عكرا في دواته وأنا أذرع الليل كالخبر السيىء.. مفتشا عن الحب الذى ضاع منى ومنتسبا لكل الذين يندبون حبهم واللائى يفتشن عنه عبر هواتف الليل وثرثرات الهاتف.. آه ياترى.. من سرق منا الحب واغتال فينا دهشة الأطفال ؟.
(من قصة طائر الليل)

من الغلاف الخلفي لـ «طائر الليل»



من الغلاف الخلفي لـ «رغبات مؤجلة»



من غلاف «من أساطير القرى»

ويمكن رصد ملحوظتين هنا،الأولى: أن جميع هذه النصوص صريحة وواضحة ومن شواهد الحزن التي رصدها البحث من البداية،والثانية: أن كتاب الأساطير ظهر هنا للمرة الأولى فيما يختص بالعتبات الحزينة،ومن ثم فإن جميع كتب العامري اتضح فيها الحزن من خلال العتبات.

الخاتمة:

خرجت هذه الدراسة بنتائج عديدة،من أهمها:

1. هناك مؤثرات عديدة في حياة عمرو، لا يمكن أن نجد لها أثرًا في ترجمتيه الموجزتين والوحيدتين اللتين يمكن العثور عليهما حتى الآن فيما أعلم، ويمكن الكشف عن جزء كبير منها من خلال التعرف على بواعث الحزن عنده.
2. الشعر بإيقاعه وصوره مناسب ليكون الحاضن الأول للحزن وتمرده، ولكن هذا لا ينفي كونه انتقل إلى ميدان النثر عند أدباء كثر، فقد حصل ذلك مع استصحاب مسحة شعرية جعلت النثر قادرًا على احتضانه أيضًا.
3. عند الحديث عن محفزات الحزن في أدب عمرو العامري،تجدر الإشارة إلى أن هذه المحفزات مستنتجة من حديثه هو في الغالب، وبعضها يُلتمس في ثنايا سطوره،وهذا أمر متوقع لكون نصوصه انقسمت ما بين السيرة الذاتية والقصة القصيرة والمقالة والرواية.
4. تشكل تجارب الحب المريرة باعثًا مهمًّا من بواعث الحزن في أدب العامري، وقد بدأت منذ سن مبكرة قبل زواجه الأول واستمرت حتى سنوات متأخرة، مما جعل هذا الباعث ممتدًّا في تأثيره.

5. لم تكن طفولة عمرو طفولة عادية؛ لما تضمنته من يُتْم وفَقْد فاجع للأم، وأمراض عديدة ألقت عليه بالذكريات المؤلمة، فكانت طفولته بهذا كله باعثًا قويًّا أيضًا للحزن.

6. عانى العامري الغربة بشقيها: المكانية والنفسية، فكان يشعر بالعزلة والوحدة في كثير من الأحيان، بغض النظر عن مكان وجوده، وهذه الغربة كان من شأنها أن تجدد الحزن في نفسه.

7. رغم رضا العامري بقضاء الله وقدره فيما يتعلق بعدم الإنجاب،إلا أن هذا الأمر ألقى بظلاله على كتاباته الأولى بخاصة، ولم نجد أي أثر يذكر لهذا الأمر فيما كتب بعد ذلك،وحزنه المتصل بعدم الإنجاب كان يصدر في جزء كبير منه عن سخطه على تدخل الناس وإلحاحهم في هذا الأمر على الرغم من أنه مما لا يعنيهم!

8. شكل إحساس عمرو الفريد بالزمن باعثًا مهمًّا أيضًا من بواعث الحزن في كتاباته، وقد صدر هذا الإحساس في مسارين هما: إحساسه بالوصول متأخرًا، وإحساسه بتسارع العمر المضني.

9. كان للحزن بصمات فنية واضحة في أدب العامري،من ذلك أننا نجد هذا الحزن قد تمدد وتنوع ليشمل أكثر من جنس أدبي، كالرواية والقصة والمقالة والسيرة الذاتية.

10. كما كان من تأثير الحزن فنيًّا أن اتجه عمرو إلى استحضار المخاطَب في أغلب كتاباته، وما ذاك إلا عن شعور كبير بالغربة ورغبة ملحة في المشاركة والبوح.

11. كان عمرو في كتاباته الحزينة تصويريًّا لا تقريريًّا؛ إذا ستحوذت الصورة على جزء كبير من كتاباته، ما بين صورة بسيطة جزئية

تظهر على هيئة تشبيه أو استعارة أو كناية أو مجاز لغوي، وصورة رمزية ممتدة تقوم على نص بكامله، يتحدث فيه عن أمر موازٍ لذاته هو.

12. لم يقتصر الحزن على النصوص التي تشكل صلب كتابات عمرو، وإنما ظهر أيضًا على العتبات، كالعنوان والاقتباس والإهـداء وقصاصات الغلاف الخلفي.

وختامًا فإن هذه الدراسة توصي بدراسة أدب العامري دراسة فنية موسعة،تقوم على دراسة أسلوبه من حيث الصورة أو تقنيات السرد،كما أن مقالاته المبثوثة في الصحف والمجلات جديرة بالجمع والدراسة، كما توصي بدراسة أدب العامري دراسة تناصية مقارنة، وقد علمت في الآونة الأخيرة أن رواية جديدة ستصدر له قريبًا، وهذا مما يغري بدراسات أخرى للباحثين بإذن الله تعالى.

هذا والحمد لله أولاً وآخرًا، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وسلم تسليمًا كثيرًا.

الهوامش

(1) ينظر: الغلاف الخلفي لـ ليس للأدميرال من يكاتبه، مذكرات ضابط سعودي: عمرو العامري، دار الرونة، ط 1، 2010م، وأنطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (نصوص وسير): خالد أحمد اليوسف، 547، مطبوعات مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث، ط 1، 1430هـ.

(2) فتح الباري بشرح صحيح البخاري: ابن حجر العسقلاني، بعناية محمد فؤاد عبد الباقي وآخرين،كتاب الجنائز حديث رقم 1303، 3/206، دار الريان للتراث – القاهرة، ط1، 1407هـ.

(3) ينظر :التجربة الشعرية بين أحمد شوقي وأحمد الغزاوي: ماهر الرحيلي ،دار كنوز المعرفة – جدة، ط1، 1428هـ.

(4) أصول النقد الأدبي: د/طه أبو كريشة، 164، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1996م.

(5) بواعث الشعر في النقد العربي القديم:عقيلة محمد القرني، 84، نادي جدة الأدبي، ط1، 1432هـ.

(6) طائر الليل:عمرو العامري، 50-52، مطابع شركة دار العلم – جدة، ط1، 1410هـ.

(7) طائر الليل: 75.

(8) طائر الليل: 76.

(9) ليس للأدميرال من يكاتبه – مذكرات ضابط سعودي: 54.

(10) طائر الليل: 14.

(11) طائر الليل: 77-82.

(12) مزاد على الذكرى: عمرو العامري، 13، الأعمال الثقافية– جدة، ط 2، 1434هـ.

(13) مزاد على الذكرى: 14.

(14) مزاد على الذكرى: 15.

(15) مزاد على الذكرى: 21.

(16) مزاد على الذكرى: 57.

(17) ينظر مثلا: تذاكر العودة:عمرو العامري، 242-290، دار مدارك - دبي، ط1، 2014م.

(18) طائر الليل: 13.

(19) ينظر: ليس للأدميرال من يكاتبه: 32.

(20) ينظر:المصدر نفسه: 112.

(21) رغبات مؤجلة:عمرو العامري، 14، ط 1، 1428هـ.

(22) رغبات مؤجلة: 15.

(23) طائر الليل: 75.

(24) ليس للأدميرال من يكاتبه: 33.

(25) ليس للأدميرال من يكاتبه: 30.

(26) ليس للأدميرال من يكاتبه: 31.

(27) الغربة في شعر محمود درويش:أحمد جواد مغنية، 18، دار الفارابي - بيروت، ط 1، 2004م.

(28) طائر الليل: 47.

(29) طائر الليل: 79.

(30) رغبات مؤجلة: 35. وانظر أيضا حديثه عن سفره لأول مرة خارج المملكة:ليس للأدميرال من يكاتبه: 22.

(31) ينظر مقالته «شكرا يا سهيل»: طائر الليل: 21.

(32) طائر الليل: 38.

(33) طائر الليل: 27.

(34) طائر الليل: 44.

(35) طائر الليل: 31.

(36) تذاكر العودة: 140.

(37) ينظر: ليس للأدميرال من يكاتبه: 166.

(38) ينظر:ليس للأدميرال من يكاتبه: 177.

(39) تذاكر العودة: 180.

(40) سورة الكهف: جزء من الآية 46.

(41) طائر الليل: 9.

(42) طائر الليل: 7.

(43) طائر الليل: 15. وينظر أيضا: 61.

(44) طائر الليل: 25.

(45) طائر الليل: 26.

(46) طائر الليل: 27.

(47) الزمان، أبعاده وبنيته: د. عبداللطيف الصديقي، 142، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت، ط 1، 1415هـ.

(48) مزاد على الذكرى: 78.

(49) ليس للأدميرال من يكاتبه: 31.

(50) طائر الليل: 8.

(51) طائر الليل: 17.

(52) طائر الليل: 30.

(53) طائر الليل: 40.

(54) رغبات مؤجلة: 45.

(55) رغبات مؤجلة: 50.

(56) ينظر: ما بين المقالة والقصة القصيرة في الأدب السعودي الحديث: د.ندى بنت صالح أبا الخيل، ط 1، 1435هـ.

(57) ينظر: ليس للأدميرال من يكاتبه: 17.

(58) ينظر: ليس للأدميرال من يكاتبه: 177.

(59) ينظر: السيرة الذاتية في الأدب السعودي: د. عبدالله بن عبدالرحمن الحيدري، 74-76، دار طويق – الرياض، ط 2، 1424هـ.

(60) من أساطير القرى، مرويات تهامية: عمرو العامري، 95، دار أزمنة – عمّان، ط 1، 2015م.

(61) ليس للأدميرال من يكاتبه: 17.

(62) ينظر: تذاكر العودة: 269-272.

(63) مزاد على الذكرى: 65.

(64) مزاد على الذكرى: 67.

(65) رغبات مؤجلة: 13.

(66) رغبات مؤجلة: 18.

(67) ينظر: رغبات مؤجلة: 33. وللاستزادة ينظر أيضا على سبيل المثال: البرواز: 41، الخامسة والنصف: 45، الماء: 51. رؤيا: 55.

(68) طائر الليل: 38.

(69) طائر الليل: 70 .

(70) ينظر: طائر الليل: 77. وللاستزادة انظر أيضا: جرح وتذكار: 87، طائر الليل: 33، الرماد: 30، مشهد لم يتم: 7.

(71) ينظر: نقد النثر، النظرية والتطبيق: د. عرفة حلمي عباس، 247-248، مكتبة الآداب - القاهرة، ط1، 1430هـ.

(72) مزاد على الذكرى: 34.

(73) مزاد على الذكرى: 80.

(74) مزاد على الذكرى: 85.

(75) ليس للأدميرال من يكاتبه: 37.

(76) طائر الليل: 49.

(77) الرمزية في الأدب العربي: د. درويش الجندي، 497، نهضة مصر - القاهرة، د.ت.

(78) من أساطير القرى: 35-38. وانظر أيضا: القابور: 39-41.

(79) رغبات مؤجلة: 24.

(80) رغبات مؤجلة: 37.

(81) رغبات مؤجلة: 51.

(82) رغبات مؤجلة: 61.

(83) رغبات مؤجلة: 13.

(84) مزاد على الذكرى: 34.

(85) مزاد على الذكرى: 84.

(86) مزاد على الذكرى: 89.

(87) انظر: إغواء العتبة: عنوان القصيدة وأسئلة النقد: د. سامي عبدالعزيز العجلان، 697-707، دار الانتشار العربي ونادي أبها الأدبي، ط 1، 2015م.

(88) وقد ذكر عمرو نفسه ذلك في الكتاب ذاته: 181.

كاريزما الشخصية الريفية في الرواية الجزائرية

سليم بتقة(*)

تمهيـد:

يذهب عدد من الباحثين إلى تعريف الشخصية بأنها «ذلك المفهوم أو ذلك الاصطلاح الذي يصف الفرد من حيث هو كل موحد من الأساليب السلوكية والإدراكية المعقدة التنظيم التي تميزه عن غيره من الناس، وبخاصة المواقف الاجتماعية»[1]، وتبدو أهمية هذا التعريف في كشفه عن مضمون الشخصية وحدودها ووجودها، وتفكيك عناصر بنائها.

وإذا كان مدار دراسة الشخصية يتحدد من خلال البيئة الاجتماعية، وعلى العوامل الزمانية، إضافة إلى العوامل النفسية والسلوكية، فإن العلماء وجدوا صعوبة واضحة في تحديد معانٍ للشخصية، حيث توصل العالم «ألبورت» إلى تحديد ما يقرب من خمسين معنى اتخذها هذا اللفظ في شتى استعمالاته، ومع ذلك فقد توصل إلى تصنيف هذه المعاني على كثرتها إلى صنفين؛ يتعلق الصنف الأول بالمظهر السطحي الخارجي، والثاني يتعلق بجوهر الإنسان، أو طبيعته الداخلية[2].

(*) قسم الآداب واللغة العربية - كلية الآداب واللغات - جامعة محمد خيضر بسكرة/ الجزائر.

هكذا نرى أن الاصطلاحات ذات الدلالات المعرفية الخاصة تضع مفهوم الشخصية في أطر متعددة يمكن من خلالها تناولها وتحليلها.

سنحاول من خلال النماذج الروائية المدروسة تحديد ملامح الشخصية الريفية وفق مادة النص الإبداعي، على اعتبار أن الشخصية الريفية موجودة ومجسدة في أعمال الروائيين الجزائريين على اختلاف اتجاهاتهم وقدراتهم التعبيرية. وسنركز في هذه الدراسة على النماذج الريفية:

1 - الرجل الريفي.

2 - المرأة الريفية.

3 - الجماعة.

1. الرجل الريفي:

تهيمن سلطة الرجل وتتحكم في مسارات الحياة كلها في المجتمع الريفي، فالتكوين الاجتماعي ذكوري السمات، ومن ثم فإن من الطبيعي أن يحتل الرجل الريفي المساحة الأكبر في الروايات المدروسة، فهو يشكل -غالبا- النموذج الروائي الذي تدور حوله أحداث الرواية وشخصيته طاغية على غيره من الموضوعات الريفية. وتتجسد فيه خصلة البساطة والروح الإنسانية النقية على الرغم من اشتداد عوامل البيئة والزمان وتأثيرات المحيط الاجتماعي القريب من قريته وريفه في المدن.

ملامح الشخصية الريفية في هذه الروايات تسعى لتأكيد سمات خلقية لا توجد عند أناس آخرين، لذا عمد الكتّاب إلى التركيز عليها، في المقابل لم يكن الوصف الجسماني الذي يعمق الرسم الحسي

حاضرا بكثافة، خاصة في تثبيت القرائن بين شكل الإنسان ومحيطه الخارجي القاسي.

يعقد مولود فرعون في (الأرض والدم) مقارنة بين رجل ريفي وآخر قادم من المهجر:

«وجدا نفسيهما وجها لوجه في المنعرج الذي يخفي المقهى، أحدهما طويل قوي صحيح معافى والآخر قصير أعجف نقي نظيف في قندورته الحريرية الزرقاء»[3].

في رواية (الحريق) يركز الراوي على الرجل الريفي على أنه «قاس، صلب، إن وجهه وجه مقاتل قوي الشكيمة... إن شاربيه الطويلين يتهدلان على الجانبين تهدل جلد السوط...»[4].

وفي مكان آخر يحدد الكاتب ملامح فلاح مريض:

«استدار الشاب حتى قابل بوجهه الشمس، فظهرت البقع السوداء التي تحت عينيه كانت الملاريا تنهشه نهشا. إن نظرته متقدمة محمومة، وبدا وجهه الذي أخذت تنبت عليه لحية جعداء، بدا أصفرَ ضاربا إلى خضرة بلون الزيتون»[5].

ويبدو الفلاح على طبيعته الحقيقية عندما لا يريد أن يغير من مظهره، وأن يعطيه صفات مظهرية خاصة، ففلاحه دائما تراه «ذاهبا كل صباح إلى الحقول، فأسه على كتفه، وبلغته في رجله»[6].

ولكن عندما يريد رصد ملامح شخصية ريفية قد ابتعدت عن الفلاحة لسبب معين، فإنه يعمد إلى ذكر صفات الضعف «أمسك عامر المقبض الخشن بيده الطرية المشحمة، وهو في أشد حالات التأثر لدرجة لم يستطع معها رفع صوته»[7].

وكأن الرواية ترشح نموذجها بهذه الأوصاف للخروج أساسا من عالم الفلاحة الذي يحتاج إلى رجل صلب قوي له عضلات، له خبرة بالفلاحة: «لقد كان لسليمان خمس فتيات ليس من بينهنَّ وريث ذكر واحد، وقد اشتهر بكونه فلاحا ذا فراسة لا يخطئ، فكان يستفسر عن بداية البذر، كما يستشار في غرس الأشجار، أو تشذيبها وكأن الرزنامة مدونة في رأسه، يحسن الحساب أفضل من المرابط... وكان يتنبأ مسبقا بتساقط الثلوج والجليد، ويعرف جميع الأمثال التي بمثابة قوانين للطبيعة، التي تكشف الأفعال المفاجئة للمتغيرات الجوية، ويعرف كيف يلاحظ الحشرات والطيور والحيوانات، ويفهم ما تبلغه له عن الطبيعة. فقد كان مزارعا ماهرا، ومن البديهي أن يقبل الأفراد أن يكون هو الذي يحرث الخط الأول في شهر أكتوبر، وقيل: إنه كان قويا جدا، طويل الهامة، كث الشعر، يأكل كالثور ويعمل مثله»[8].

تتميز شخصية الرجل الريفي بسجايا وسلوكات تلقائية تبعده عن التكلف والمداراة وتقربه من البساطة والنقاء، ويمكن أن نمثل لها بموقف صالح بن عامر مع الطفلة بائعة الزعفران:

«... وجد عند ركبته طفلة بحجم النملة تحاول أن تساعده على إزالة الوحل من ألبسته، تلف رأسها بخرقة حمراء، أنفها ملتهب من البرد. تلحس بلسانها كالبقرة، وبتلذذ كبير مخاطها السائل على شفتها العليا.

- عمي صالح تحتاج الزعفران؟.

نظر إليها بعينين موجوعتين:

- بنتي البرد عليك لماذا لا تعودين إلى بيتكم وترتاحين؟.

- يمّا مريضة يا عمي صالح وحق راس عودك ما عنديش باش نشري لها الدواء.

وضع دينارا في كفها المرتعش من شدة البرد، أسنانها كانت تصطك. أخرجت من الكيس البلاستيكي علبة زعفران ووضعتها في جيبه، ثم انطلقت في السوق...»[9].

ويرصد المقطع الآتي سلوكا فطريا بالغ العفوية والتلقائية يجسد كرم الرجل الريفي:

«ترك ابن الجبايلي عايد في حجرة الضياف التي لها باب خارجي وآخر داخلي، ودخل الحجرة العائلية يخبر زوجته:

- قومي يا ابنة الناس، لقد جاءنا ضيف من أعز الضيوف، أعدي لنا عشاء طيبا، لا تستعملي الكسكس الجاهز، افتلي للعشاء كسكسا جديدا من قمحنا، وأنت يا حجيلة، هيا قومي أعينيني لنذبح الخروف»[10].

مثل هذه المقاطع تبلور البساطة في فلسفة السلوك الإنساني، والقناعة الفكرية التي يحملها الإنسان الريفي. وفي المقطع الآتي سينطق الكاتب رجلا ريفيا يجلس بين الناس ليجعله يفلسف حالات سياسية، وقضايا دينية، ومواقف كبيرة منطلقا من الفهم البسيط الذي يميز شخصيته.

«يسرد الآيات دون فهم، وينسب كلاما تافها إلى الرسول أو الصحابة، ويصلي بمناسبة وبدونها، ويرى أن كل ما يقوم به البشر لايعدو التمثيل لرواية مكتوبة في اللوح المحفوظ منذ الأزل»[11].

ويظهر أن شخصية هذا المسؤول السياسي تجهل طبيعة الدور النضالي لحركة التحرير حين يفسر فترة الاستعمار وكيفية خروجه

تفسيرا خرافيا «يستشهد في كل حديث بقول سيده علي بن الحفصي: فرنسا تخرج ويداها في الطين. ويسأل باستمرار هل شرعت في البنيان؟ لأن تلك علامة على نهاية وجودها، تخرج ويداها في الطين. قيل له مرة: إن البنيان الذي تبنيه فرنسا بالإسمنت وليس بالطين. ضحك الجنود من أعماقهم... وأكد أن السيد علي بن الحفصي يعي ما يقول وليس غريبا أن ينقطع الإسمنت من الأرض ما دام السيد علي بن الحفصي قال ذلك»(12).

من جهة أخرى كان الاهتمام واضحا بسبب ظروف الواقع المعيشي على تكوين ملامح الإنسان، فالرجل الريفي تتقاسمه هموم الفقر والمرض والبطالة التي غالبا ما تجعل حياته مهددة أو قاب قوسين أو أدنى من الانسحاق الكلي أو الضياع. ففي (نوار اللوز) نلتقي بصالح بن عامر الزوفريفي قرية المسيردة «تصور يا القهواجي خويا، يا «رومل» تصوري يا الجازية، يا أخت الحسن، لو وجدنا شغلا في حي «البراريك» ما أكلتنا مخاوف الحدود، حين نفقد طعم الحياة، نعود إلى أكل بعضنا البعض، نتآكل فيما بيننا كالحيوانات المفترسة، لا شيء في هذا الحي غير البرد والجوع، وبيوت التنك والوحل، وتصفية الحسابات القديمة بالمدي والسكاكين والجنازات»(13).

كذلك الحال في (الحريق)، حيث يعيش الفلاحون حياة الفقر والعوز: «تلك قسمة الفلاح سيظل طوال حياته يعيش على هذه الأرض نفسها، تحف به هذه السماء نفسها، تحد نشاطه هذه الجبال نفسها، تقوم أراضي المستوطن الفرنسي سورا من حوله لا مخرج له منه، يعاني الفقر ويستقبل بجسده الأمطار، ويحتمل الحر المحرق، ويكابد ألوان القلق والخوف، فكل ذلك قسمته..»(14).

2. المرأة الريفية:

في المجتمع الريفي الذي يغوص الروائيون في عوالمه، تكون المرأة حالة مهمة من الحالات الإنسانية التي تتحرك على تلك المساحة، فهي وجود إنساني له ثقله ودوره وعلاقاته المؤثرة وأسبابه الاجتماعية المرتبطة بحركة المجتمع وتطوره.

ولأن المرأة الريفية وليدة مجتمع ريفي، لبيئته وعوامله الاقتصادية والاجتماعية تأثيرات مباشرة عليها، فقد كان لابد من طبع المرأة الريفية بسمات كلية متميزة من حيث الوعي والملامح والسلوك.

في (الحريق) يصف «كومندار» نساء بني بوبلان:

«أما النساء في بني بوبلان فقد لوحتهن الشمس حتى صرن بلون العسل، إنهن كالذهب، ومع ذلك لا شيء من هذا يدوم لهن طويلا، إن اللعنة القديمة تلاحقهن، فما أسرع ما تصبح أجسامهن أجسام حمالين، وما أسرع ما تتحفر أقدامهن التي تطأ الأرض، فإذا هي ملأى بشقوق عميقة، جمالهن يذبل في لمح البصر، بطريقة أو بأخرى، ولا يبقى لهن من آثار الجمال إلا صوتهن البطيء العذب الرخيم. غير أن جوعا رهيبا يسكن نظراتهن»[15].

إن هذا التشكيل هو جزء من المعاناة والقسوة التي تطبع حياة المرأة الريفية في بني بوبلان، معاناة أفقدتها جمالها ونضرتها وصحتها.

كما سعى الروائيون إلى إظهار جمال المرأة الريفية على حدود فهم الجمال لدى الريفيين. ففي رواية (الأرض والدم) يصف الراوي جمال امرأة ريفية: «هي الآن في الثامنة والعشرين ومع ذلك لا تزال في هيئة الفتاة الصغيرة، مكتنزة، معتدلة القوام شهيته، سحنتها كامدة وناعمة،

وجسدها لين حار، ووجهها يقظ تزينه عينان سوداوان واسعتان، وفاهها تزينه شفتان طريتان لا تفارقهما الابتسامة، وتعرف كيف تصعر خدها ببراءة كبراءة الطفل المتضايق»[16].

ويبرز الراوي المرأة الريفية وقد أجهدت نفسها لإكمال وضعها الجمالي «... وبعد الحمام، أخرجت جبتين لديها وحزامها الحريري ومنديلها الجديد، ثم سرحت شعرها وتعطرت... وبعد أن تفننت في إظهار جمالها لغريمتها، استقبلت حسين بكل أنواع الإغراء الذي هيأته له»[17].

من جانب آخر تظهر المرأة الريفية على أنها العالم المستباح من قبل سلطة الرجل، وسلطة المجتمع اللتين تحملان لها الظلم دوما.

تمثل شخصية ابن القاضي السلطة الأبوية، سلطة القمع الاجتماعي التي لا تعارض، خاصة في مسائل الزواج. فعلى لسان زوجته خيرة يظهر استسلامها أمام رغبة الزوج في زف ابنته نفيسة لمالك شيخ البلدية «ربي قدر هذا، ثم حظي العاثر»[18].

ومن جهتها تظهر نفيسة المعنية بهذا الزواج مضطهدة ومغلوبة على أمرها «في الجزائر كان المستقبل وحده الذي يهمني، أما هنا فأبي هو المستقبل، أبي هو مالك مستقبلي، أبي يملك حياتي وحياة أمي... حياة المرأة ملك الرجل»[19].

وتأكيدا لما جاء على لسان الأم، يعلق الكاتب «سواء كان المكتوب أو الحظ العاثر أو شيء آخر منع هذه الأم من الإدلاء برأيها في هذا الموضوع الهام بالنسبة إليها، فإن الزوج كان مصرا على أن تكون له الكلمة وحده»[20].

في (الحريق) يبدو المشهد الآتي مجسدا لهذه السلطة المطلقة للرجل على زوجته لدرجة الضرب المبرح، حين تتجاوز المرأة الحدود المرسومة لها. فهذا قاره يمارس سلطته على زوجته ماما حين اتهمته بالمساهمة في حرق الأكواخ «فعقد ذراعه حول عنقها يخنقها، عقف في أول الأمر قبضة يدها فكفت عن الصياح، ولكنها ما لبثت أن تملصت منه فجأة بحركة مباغتة لم تحاول بعد ذلك أن تتخلص ولا أن تقي لطماته. أصبحت تتلقى الصفعات على وجهها بغير اكتراث، وأخذت قبضة الرجل تهوي على وجهها عدة مرات واستطاعت ماما عندئذ أن تتنفس ببطء شديد كانت شفتها السفلى مشقوقة متدلية دامية...»[21].

في (الأرض والدم) يدفع العرف الاجتماعي وسلطة الرجل عامر أو قاسي العائد من فرنسا إلى تشديد الحجاب على زوجته «ماري» من أجل إخفائها عن الناظرين، «فذلك لأنها لا تصلح لأي شيء خارجه، أتحمل القفة أم الجرة؟ مستحيل! وما دام الأمر على هذا النحو تترك لأوانيها وصحونها أفضل من أن نراها مغلولة اليدين تتسكع في أزقتها الضيقة المنحدرة على جانبي القرية جنوبا وشمالا»[22].

ذلك أن النساء في القرية وخاصة عائلة آيت حموش كان من مبادئها الشريفة "ألا تخرج سوى العجائز والبنات الصغيرات»[23].

وحين يصبح المحذور منه أمرا واقعا، تنتشر الإشاعات والأقاويل في الريف انتشار النار في الهشيم، وتصبح المرأة الريفية عندئذ في مواجهة مصيرها وقدرها عاجزة عن اتخاذ قرار حاسم يغير ذلك المصير أو تلك الحتمية. فها هي شابحة وعشيقها عامر يجدان «نفسيهما محط أنظار الجميع، وكأنهما طريدتان ليليتان تحت شبكة من الأضواء الساطعة، عليهما أن يردا على الشتيمة والتهديد، الفضيحة سوف تنتشر»[24].

عموما حاول الروائيون الكشف عن ملامح متنوعة لصورة المرأة الريفية، فلم يتعاملوا معها منفصلة في وجودها عن المجتمع، بل حالة إنسانية مرافقة للرجل ولقانونه، ومن ثم قانون المجتمع، فكانت عاملا مضيئا لأجزاء مهمة في الجوانب الاجتماعية والسلوكية في المجتمع، إلا أن الذي ينقصهم في ذلك دقة التصوير والغوص في أعماق المشاعر الإنسانية مما أفقد تحليل البناء الاجتماعي للشخصية شموليته، وبالتالي الكشف عن نمط تفاعلها مع البيئة الاجتماعية.

3. الجماعة الريفية:

التزم الروائيون في النماذج المدروسة بالتعبير عن هموم الفرد والجماعة أيضا، فهي حاضرة فعلا وسلوكا إنسانيا، حيث حاولوا تقديم صورة مجسدة لحقيقة وجودها الإنساني.

تظهر الجماعة في رواية (الأرض والدم) قانعة بالواقع لا تبحث عن سبل تغييره، ترضخ لتأثير المعتقدات الشعبية والخرافات السائدة في الوسط الريفي للسيطرة على حركة الفعل الإنساني للجماعة «فهم يتعارفون فيما بينهم ويشكلون كلا متكاملا، وأحكامهم على بعضهم جاهزة منذ الأجيال، لا يواجهون بعضهم بأحكامهم، ولكن كل واحد منهم يعلم في قرارة نفسه رأيه في الآخرين ذاك هو دأبهم، يتقابلون يوميا، ويحبون بعضهم بعضا، ويتعاونون ويتآزرون، ولكنهم يراقبون بعضهم ويتحاسدون ويتباغضون، والجميع يعمل على درء المظاهر الخارجية»[25].

تعتبر الزردة مناسبة يعبر فيها الريفيون عن تجذر هذا المعتقد باعتباره حدثا اجتماعيا ودينيا فحين «تقام الزردة بدون مناسبة تقليدية تدعو إلى إقامتها، تشكل ظاهرة اجتماعية ممتازة رغم مايشوبها من

خرافات وأساطير فيها تزول الحواجز، ويرتفع الحجاب، وغالبا ماتكون مناسبة للتعارف بين فتيان القرية وفتياتها المحجبات»[26].

هنا تظهر الجماعة كما غير فاعل مسلوب الإرادة بفعل تلك الأعراف والمعتقدات المتوارثة. وقد يحدث أن تكون مؤثرات الفقر والعوز والضيم عاملا في تنميط سلوك الجماعة كما يحدث مع سكان «البراريك» في (نوار اللوز) «هؤلاء هم سكان البراريك يعيشون وكأنهم في أحد أحواش سيدي بلعباس كل واحد يحاول أن يفرض نفسه وقانونه على البقية بأدواته الخاصة، عالم آخر، القوي يأكل الضعيف والضعيف يلتهم الأضعف، والأضعف يلتهم الأكثر ضعفا وهكذا... كل مجموعة تعيش بطقوسها الخاصة: العمال، المخدرون، الطيبون... المهربون... القوادون... القتلة كل واحد رمته منطقته الجائعة إلى هذا المكان واستقر فيه»[27].

وفي المقابل نلتقي مع الجماعة التي تكون قوة منتفضة، وإرادة قوية وإصرارا على تغير الواقع، وهي القوة التي يتحقق لها الانتصار حتما.

تصور رواية (الحريق) كيف تنتصر إرادة الفلاحين بعد مدة طويلة من القهر والظلم والعبودية من قبل «الكولون» الذين «وصلوا إلى هذه البلاد بأحذية مثقبة... وها هم أولاء يملكون مساحات من الأرض لا تعد ولا تحصى»[28]. وأصبح صاحب الأرض خادما عند هذا «الكولون» وبأجر زهيد، مما ضاعف من معاناة الفلاحين الذين أجمعوا كلمتهم ووحدوا صفوفهم وقرروا الدخول في إضراب «لقد أضرب العمال المزارعون عن العمل، فنشأ عن ذلك لغط كثير، وتعطلت المزارع، وكان هذا كافيا لفقدان هؤلاء المستوطنين الفرنسيين صوابهم مع أنهم كانوا واثقين ثقة كبيرة ظانين أن سلطتهم وطيدة ولا تتزعزع»[29].

وكانت الجماعة في (الجازية والدراويش) هي قوة الفعل الإرادي التي وقفت أمام إرادة الشامبيط ومشروعه القاضي بإخراج السكان من قريتهم لتمكين الشركة الأجنبية من بناء السد. ولإقناع السكان بضرورة الانتقال إلى القرية الجديدة أرسلت السلطة الطلبة المتطوعين «مهمتهم فيما أشاع الشامبيط إقناع السكان على الاستعداد للرحيل إلى القرية الجديدة»[30]. لقد اصطدمت رغبة الشامبيط برفض سكان القرية الابتعاد عن قريتهم «السكان بحدسهم الجبلي رفضوا الرحيل ورفضوا السد، رفضوا التغيير الذي يأتيهم من حفدة الشامبيط والدوائر القدامى»[31]. وهكذا أفشل سكان القرية المشروع، بعد أن أثبتوا إصرارهم على التشبث بقريتهم رغم موقعها الذي يوحي بالعزلة، أما الشامبيط فقد انتهى به الأمر عند حافة المخاطر.

الخاتمـة:

حاول الروائيون تقريب صورة الريف عبر تخييل منطقي يستند إلى الإدراك السهل. وبقدر تعمق هذا الإدراك «تتريف» الرؤية. لقد حافظ الروائيون على النظرة النمطية وعلى الأنساق العامة المكونة للريف الجزائري، نظرة تجعل المكان حميميا ومرجعا لأصالة سكانه دون أن ينسوا (الكتاب) التزامهم بمهية الكشف عن علل المجتمع الريفي، فكان الطابع الأخلاقي والسياسي مهيمنا في وصفهم للمكان من طبيعة وقهر واستلاب وفساد وأصالة... إلخ.

تجلت صورة المرأة في مضامين الروايات كعنصر متفاعل في عديد الجوانب الاجتماعية والسلوكية باعتبارها حالة إنسانية غير مفصولة عن الرجل وقانونه من جهة، والمجتمع الريفي وقانونه من جهة أخرى، كما قدم الروائيون المرأة وهي تقابل مصيرها المحتوم من دون إرادة

منها، فكانت استجابتها لهذا المصير أكبر بكثير من استطاعتها اتخاذ القرار. هي عالم محاط بهالة محرمات، عالم لا تتعدى حدوده الوحدة الكلية للمجتمع يمارس عليها الرجل سلطته بكل امتلاء.

لقد حرصت الروايات على تصدير الفعل الإنساني غير معزول عن إطار الجماعة، فكانت الجماعة حاضرة في هذه الروايات فعلا وسلوكا، حيث حرصت على الإلمام بجوانبها المختلفة، فظهرت بمظهرين مختلفين: المظهر الأول برزت فيه كقوة منتفضة وإرادة قوية وإصرار على تغيير الواقع في سيرة كفاح (الحريق)، في حين كانت الجماعة في المظهر الثاني غير فاعلة مسلوبة الإرادة أو محكومة بتأثيرات خارجية أهمها مؤثرات المعتقدات الشعبية والخرافات السائدة في الواقع الريفي، الأمر الذي أظهر حرية الفعل الإنساني للجماعة مرهونة ومقيدة (الجازية والدراويش).

الهوامش

(1) لويس كامل وآخرون: الشخصية وقياسها، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1959م، ص: 12-13.

(2) فاتح عبدالسلام، ترييف السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2001م، ص: 26.

(3) FERAOUN.Mouloud :La terre et le sang. Paris. Seuil. 1954. réed.199. p. 77

(4) 151-1524-DIB.Mohamed:L'incendie. Paris. Seuil. 1954. réed. p. 1974.

(5) Ibid. p. 160.

(6) La terre et le sang.p.11.

(7) Ibid. p. 152.

(8) Ibid. p. 71.

(9) الأعرج واسيني: نوار اللوز، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2000م، ص: 49-50.

(10) ابن هدوقة عبد الحميد:ريح الجنوب،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975 م، ص: 46.

(11) وطار الطاهر:اللاز الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط4، الجزائر 1983م، ص:173.

(12) الرواية، ص: 147.

(13) نوار اللوز، ص: 25.

(14) L'incendie. p. 39.

(15) L'incendie. p. 27.

(16) La terre et le sang. p. 114.

(17) Ibid. p.128.

(18) ريح الجنوب، ص: 205.

(19) الرواية، ص: 216-217.

(20) الرواية، ص: 205.

(21) L'incendie, p. 184-185.

(22) La terre et le sang, p. 143.

(23) Ibidem.

(24) Ibid, p. 197.

(25) La terre et le sang, p 95.

(26) ابن هدوقة عبد الحميد:الجازية والدراويش، ط 1، دارالآداب، الجزائر، 1983م، ص:65.

(27) نوار اللوز، ص: 148.

(28) L'incendie, p. 31.

(29) Ibidem.

(30) الجازية والدراويش، ص: 58.

(31) الرواية، ص: 189.

مصادر أبي العلاء المعري في شروحه لآثار غيره

رضا عبدالله عليبي(*)

المقدّمــة:

لطالما اقترنت الدراسات النقدية لظاهرة ما بإرجاعها إلى أصلها وتنزيلها في إطارها الذي يفسّر وجودها أو الشكل الذي قامت عليه، وهو تمشّ نستسيغه إلى حدّ في تعاملنا مع ظاهرة لغويّة أنمّت عن عصر بارز في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، عرفت فيه الحياة العقلية والنّهضة الفكرية أرقى درجات تشكّلها. فتوسّعت فيه العلوم ونضجت العقول. ويعدّ أبو العلاء المعري «الشاعر والفيلسوف» شخصية أدبية ولغوية توفرت لها أرضية معرفية خصبة لم يعرفها سابقوه حتى في العصر العباسي نفسه، فكان النّصف الثاني من القرن الرابع الهجري عصر أبي علاء بلا منازع. عصر ازدهرت فيه الحركة الفكرية ونشطت وانحطت فيه الحياة السياسية وفسدت، فتنافس الملوك في ترقية العلم وإنماء العقل بعناية بعضهم برفع المستوى العقلي وباحتفائهم بالعلم والعلماء. فامتلأت المكتبات بشتّى أنواع الكتب وأقبل الناس على مؤسسة العلم دراسة وتدريسا، وشرعوا في التأليف لمختلف العلوم التي اهتدى إليها العقل البشري في ذلك العصر بما يلائم دينهم ولغتهم

(*) باحث وحاصل على الدكتوراه في الأدب العربي القديم - تونس.

ويتماشى مع عقولهم. فكان الاهتمام بالقرآن والتجويد، فألفت في عدد حروف القرآن وآياته، وبيان الناسخ والمنسوخ، وأسباب النزول. ولم تكن العناية بالحديث في عصر أبي العلاء بأقلّ شأناً عن تلك التي سبقتها فيما مضى من الزمن. وهو أمر ظهرت آثاره في ثقافة المعري ذاتها من خلال ما دلّ عليه في مظانه بذكر أسماء شيوخه الذين روى عنهم. ولعلّه لا يسعفنا حصر هذا الاهتمام في علم من العلوم دون سواه، فهذه الحركة الفكرية القوية أتت على جلّ علوم ذلك العصر.

ولقد اعتنى الناس – إلى جانب القرآن والحديث – بالفقه واللغة وتفريعاتها والأدب بمنثوره ومنظومه. ففي اللغة أجاد علماء القرنين الرابع والخامس للهجرة في التّرتيب والجمع، فظهرت طائفة ممّن برعوا في هذا العلم مثل ابن سيده[1] والتّنوخي وأبي العلاء وأبيه عبدالله بن سليمان. ونبغت في النّحو طائفة من الأئمة كالسّيرافي[2] وابن خالويه[3] وأبي علي الفارسي[4].

ولقد شهدت الحركة الشّعرية والأدبية والنقدية هي الأخرى ازدهارا، فطفت على سطح الأدب أسماء لمجموعة من الشعراء والأدباء أمثال أبي الطيب المتنبي وأبي فراس الحمداني والأمير أبي الفتح بن حصينة[5] والآمدي[6] وغيرهم. فكان النزوع إلى الإيجاز واطّراح الفضول من القول والعناية بتخيّر الألفاظ في تعامل كان أكثر صرامة مع اللفظة، وأشدّ تحقيقا في المعنى.

وفي هذا المناخ المتلوّن بين ما هو سياسي وأدبي، يتنزّل أبو العلاء المعري ظاهرة فكرية وأدبية ولغوية كانت لها مقدماتها وإرهاصاتها الأولى، فنهل من علوم عصره وأحسن الاستفادة من شيوخه ومن أخذ عنهم في مختلف العلوم ليحصّل ما به يكون «فلتة زمانه» و«نبراسا»

أضاء عتمة الحياة السياسية. عصر انصهرت فيه العلوم وتمازجت، فاحتوى الشعر الفلسفة وعلوم المنطق، ورامت الحقيقة العلمية خواطر الخيال. فنشأت النزعات النقدية وتبلورت إلى مستوى تجاوزت فيه غايات التأليف والجمع في اتجاه نقد ما تقدّم من هذه المادة التي أخذت عملية جمعها مداها الزمني اللازم، إلى صياغة مواقف ورؤى صارمة عبّرت عن مطلب من مطالب العصر وشاغلا من شواغله، وهي حتمية فرضتها الهوية، لمّا أصبح وجودها مهدّدا في علاقتها بالآخر الدخيل.

هذه القضية تمثّلها أبو العلاء المعري، فحرص على الاستقصاء في الشرح والتفسير بتحديد المفاهيم وتحقيق المعاني، وهذا الأمر لمسناه في شروحه لآثار غيره. وهو أمر يمثّل مدار بحثنا في إطار اهتمامنا بالمصادر التي اعتمدها صاحب اللزوميات في شرحه لدواوين كلّ من أبي حصينة و«ذكرى حبيب»(7) و«ديوان الحماسة»(8) لصاحبهما أبي تمام و«عبث الوليد»(9) للبحتري و«معجز أحمد»(10) و«تفسير أبيات المعاني»(11) لأبي الطيب المتنبي. ولعلّ انخراط أبي العلاء في هذه العملية الفكرية الدقيقة كان أمرا يسيرا بالنسبة إلى رجل ملمّ بالمدونة الشعرية العربية من جهة، ومتمكّن من لغة أمّته بمختلف تفريعات علومها، متمثلا لأقوال العرب وأمثالهم وحافظا للحديث والقرآن باعتباره نصا نموذجا من جهة أخرى.

هكذا نكون قد نزّلنا أبا العلاء في إطاره التاريخي والمعرفي، فبيّنّا علاقته بمعارف عصره وآدابه، وهو باب كان لزاما علينا فتحه للحديث عن شروحه للآثار المذكورة سابقا فيما يتعلق بالمصادر التي توسّلها في عمله النقدي بوجه خاص، وسنحرص على ذكرها تباعا حسب ترتيبها في التّمشّي الذي ارتأيناه مناسبا إلى حدّ كبير والذي سنحتكم إليه في

بحثنا، وهي: المصادر الأدبية في مستوى أوّل، ثمّ الإحالات، وأخيرا، المصادر الدينية. وإنّ الذي حدا بنا إلى هذا الترتيب العمودي اعتمادنا معيارا يقوم على مبدأ الكثافة. فهذه المصادر متباينة في تواترها داخل الشروح الستة. وأسباب هذا التباين عنصر من عناصر بحثنا وهو ما سنسعى إلى بيانه توسّلا بمنهج إحصائي شامل للعمل ككل يدعم علمية الأحكام التي سنخلص إليها بإجابتنا عن الأسئلة التالية:

- ما المصادر التي اعتمدها المعري في شروحه لهذه الدواوين التي ذكرناها؟. وماذا نقصد بأدبيتها ودينيتها وبالإحالات؟.
- وما مدى حضور هذه المصادر في الشروح؟. وهل عوّل عليها بنفس الحجم؟.
- إذا كانت هذه المصادر متباينة في استعمالها فما مبررات هذا التباين؟.
- هل كان تناول أبي العلاء النقدي للشروح بنفس الاهتمام؟ وإن لم يكن الأمر كذلك، فبم يعلّل هذا التّمييز بين الدواوين؟. وهل يمكن الحديث عن غايات علائية مخصوصة أخفتها غاياته العلمية والنقدية؟.
- ما مدى مساهمة الرجل في نقد الأدب نقدا لغويا؟. وما الإضافة التي حققها بشرحه لهذه الدواوين؟ .

I. المصادر الأدبيّة:

I. الشِّعر:

نتطلق في بداية عملنا بتناول المصادر الأدبية وهي ههنا الشعر والمأثور من كلام العرب، وسيكون الشعر مدار حديثنا في مستوى أوّل باعتباره المصدر الأساسي الذي ارتكز عليه صاحب اللزوميات في نقده اللغوي من خلال اهتمامه بشرح المعاني الواردة في هذه

الدواوين والتعليق عليها وذلك إمّا في اتجاه دعمها أو إصلاح خطأ فيها وتصويبها، أو لغاية أخرى من غايات أخر.

يقول المعري في شرح بيت لابن أبي حصينة: «البريد: الرسول، هو الدابّة والرجل الذي يركبها وسمّي بريدا لأنه برّد الغليل بإيراد الخبر... ثم سمو السير بريدا، قال امرؤ القيس: (الطويل)

على كلّ محذوفِ الذّنابي معاودٍ بريد السّرى والليل من خيل بربرا»[12]

إنّ أبا العلاء ههنا يشرح لفظة البريد الواردة في ديوان ابن حصينة بالاعتماد على بيت لامرئ القيس، فيؤكد من خلاله سلامة اللفظ والمعنى المتعلق بها من زاوية نظر معجمية. وهو أسلوب في الشرح خضعت له النصوص الشعرية الستّة على تصنيفاتها الزمنية، فنجده في مقام آخر يشرح بيتا لأبي تمام من ذكرى حبيب يقول: الجأر: رفع الصوت بالدعاء، ويستعمل ذلك في الوحش، يقال جأر الثور مثل خار وبيت ابن أحمر ينشد بالجيم والخاء (البسيط)

بنـدُ الجـؤارِ وضِـلُّ رَوقِـهِ لمّا احتَللتُ فُؤادهُ بالمِطرَدِ[13]

ويورد في مقام ثالث بيتا لأبي ذؤيب يحتجّ به لاستعمال البحتري كلمة «يُعسوب»، يقول: «اليُعسوب: ذكرُ النحل والجعلان ونحو ذلك»، قال أبو ذؤيب: (الطويل)

تَنَمّى بها اليُعسوبُ حتّى أقرّها إلى عطفِ رحبِ المَباءَةِ عَامِلُ[14]

إنّ هذا الشّكل الثّابت في طريقة شرح الأبيات أصبح منهجا علائيا احتكمت إليه عمليته النّقدية، وهو تمشٍّ امتثلت له جميع الشّروح التي اعتمد فيها المعري الشعر. ولعلّ تصديرنا هذا العمل بالحديث عن

الشعر أوّلا يعود إلى وفرة هذه المادة بشكل لافت ما جعلها تكون من أهمّ المصادر التي عوّل عليها في عمله النقدي. فإذا كان عدد المداخل المشروحة بأكملها ثلاثة آلاف ومائتين وسبعة وأربعين (3247) مُدخلا، فإنّ المشروح منها باعتماد المصادر العلائية هو ثلاثمائة وثلاثة وأربعون (343) مُدخلا، كان نصيب المصدر الشعري منها مائة وثمانية وسبعين (178) مُدخلا.

إنّ كثافة هذه المادة دلّت على إلمام أبي العلاء بالمدونة الشعرية، وهو حكم وقع إثباته فيما ورد علينا من دراسات حول المعري الأديب واللغوي. وهو حكم نستجلي مقوّماته كذلك بشيء من اليسر بعد اطلاعنا على شروحه. فالشواهد الشعرية المعتمدة جاءت متنوعة، فلم ترد عن عصر بعينه، إذ نهل من موروثه بل أخذ عن الجاهلية، فتواترت أسماء شعراء هذه الحقبة، فوجدناها مبثوثة داخل الشروح. فذكر الأعشى وزهير بن أبي سلمى وامرأ القيس والخنساء وعنترة بن شدّاد في مناسبات عديدة تجاوزت عشر مرّات لأغلب الشعراء، وهو في الحقيقة استحضار لهم من خلال أعمالهم التي لم تحضر هي الأخرى إلا لغايات علائية قد أعلنّاها. فنجده في بيت للبحتري يقول: «الشَّليلُ: الدِّرعُ القصيرة. وقيل هو ثوب يلبس تحت الدّرع، وكذلك فسّروا قول الخنساء: (الرمل)

ويْلُ أمِّه مِسْعَرُ حَربٍ إذا ألقِي فيها وعليها الشَّكْلُ»[15]

ونجده في شرح بيت آخر للبحتري يُدلي بدلوه في شعر القرن الثاني الهجري، فيورد بيتا لجرير، يقول شارحا: «النّحب: ههنا النّذر، ويقال للخطر العظيم نحبٌ، وسُمّي السّيرُ الشّديد نحبًا لأنّ الإنسان إذا نذر نذرًا من زيادة مشهد أسرع إليه في السّير. قال الشاعر: (البسيط)

إنّي حَلفْتُ فلستُ كاذبة حَلفُ المُلبِّدِ شِبْهُ النَّحب

وأمّا قول جرير: (الطويل)

بَطحفةٍ حَاربْنَا المُلوكَ وخَيلُنَا عَشيَّة بسطامَ جريْن على نحبٍ»[16]

وفي شرح بيت لابن حصينة يقول: «الأخلّة: جمع خليل وهو السيف، قال الفرزدق: (الطويل)

وإنّي كما قالت نُوارُ إن اخْتَلتْ عَلى رجلٍ ما سَدَّ كَفّيْ خليلها[17]

لقد عوّل أبو العلاء على الشعر كما أشرنا بنسبة كبيرة، غير أنّ المُطّلع على أي ديوان من الدواوين دون التطرّق إلى ما ورد في غيره لا يقدر على تمثّل هذا الكمّ الهائل من الأبيات الشعرية الشواهد، وذلك لأنّها توزّعت بين الدواوين بنسب متفاوتة استجابة لما تقتضيه القضية النقدية، إذ لم يكن هذا المصدر معتمدا بنفس الحجم بين الشروح وهو ما سنبيّنه من خلال الجدول التالي والذي سيكون منطلقا لإبراز نسبة حضور الشاهد الشعري في كلّ ديوان بذكر مجموع المداخل المشروحة فيه، وعدد المداخل التي اعتمد فيها الشعر لشرحها، ثمّ في مستوى ثانٍ سنبين نسبة توزّع هذا المصدر بين الشروح، وحظّ كلّ واحد منها:

الشروح	عدد المداخل المشروحة	عدد المداخل المشروحة باعتماد الشعر	نسبة اعتماد الشعر من مجموع المصار	نسبة توزع المصدر الشعري بين الشروح
ديوان ابن أبي حصينة	155	83	٪ 53.5	٪ 46.6
ذكرى حبيب	99	56	٪ 56.5	٪ 31.4
عبث الوليد	43	21	٪ 48.8	٪ 11.8

الشروح	عدد المداخل المشروحة	عدد المداخل المشروحة باعتماد الشعر	نسبة اعتماد الشعر من مجموع المصار	نسبة توزع المصدر الشعري بين الشروح
تفسير أبيات المعاني	17	11	٪ 64.7	٪ 6
معجز أحمد	18	4	٪ 22	٪ 2
ديوان حماسة أبي تمام	11	3	٪ 27	٪ 1.6
المجموع	343	178	٪ 51.9	

إنّ الذي نلاحظه عند تأمّل مجموع المداخل أنّ المعرّي أكثر في شرحها من الشّعر بنسبة تقارب الواحد والخمسين فاصل تسعة بالمائة (51.9 ٪)، في حين توزّعت الثمانية والأربعون فاصل واحد بالمائة (48.1 ٪) المتبقية على بقية المصادر.

فإذا كان عدد المداخل المشروحة في ديوان ابن حصينة هو مائة وخمسة وخمسون (155) مُدخلا، فإنّ عدد المشروح منها - باعتماد الشعر - هو ثلاثة وثمانون (83)، أي أنّ نسبة حضور هذا المصدر في الشرح تقدّر بثلاثة وخمسين فاصل خمسة بالمائة (53.5 ٪)، وبنسبة ستّة وخمسين فاصل خمسة بالمائة (56.5 ٪) في ذكرى حبيب، وبنسبة ثمانية وأربعين فاصل ثمانية بالمائة (48.8 ٪) في عبث الوليد، وأربعة وستين فاصل سبعة بالمائة (64.7 ٪) في تفسير أبيات المعاني، واثنين وعشرين بالمائة (22 ٪) في معجز أحمد، ومثلها في ديوان حماسة أبي تمّام.

إنّ العمل الإحصائي بالنسبة إلينا خيار لا بديل لنا منه في تعاملنا مع ظاهرة مشتّتة في كمّ هائل من المكتوب، لذلك كان لزاما علينا التّعامل مع المادّة بالأرقام والإحصاء، ومزيّة هذا الإجراء دعم ما ذهبنا إليه من كثافة للشاهد الشعري. فبينّا طغيان هذا المصدر في جميع الشروح وكيفية تعويل الشّارح عليه في شروحه، وهو أمر قد نعلّله بطبيعة المادة المشروحة، فالمعرّي الشارح والناقد هو المعرّي الشاعر العالم بجوانب هذا الفن الأدبي والمتمثّل له بامتياز، له نظرته الخاصّة إلى مفهوم الفصاحة، وهو مفهوم يكاد يكون دائم الحضور في تعريف المداخل المعجمية وتأصيلها والحكم لها أو عليها. ولمّا كان النص الشعري حقلا لا متناهي الأبعاد، فقد سعى صاحب الشروح من خلاله إلى بلوغ مقاصد وغايات اختلفت فتعددت بتعدّد الشروح وتلوّن أصحابها بأكثر من لون. وهو ما سنعلّل به لاحقا ظاهرة التباين في استعمال هذا الشاهد بين الدواوين.

يكفي أن ننظر في عدد المداخل في ديوان ابن أبي حصينة، وتلك التي في ديوان حماسة أبي تمام، لنلاحظ التباين بين الديوانين في هذا المستوى، فالفارق هو ثمانون (80) مُدخلا وهو أمر قد يبدو عاديّا بين شرح صُنّف في المرتبة الأولى، وآخر نجده في المرتبة السادسة والأخيرة، لذلك قد يكون اشتغالنا على صاحبي المرتبة الأولى والثانية أكثر منطقية. فإذا تضمّن الأوّل ثلاثة وثمانين (82) مُدخلا، فإنّ «ذكرى حبيب» الوارد في المرتبة الثانية اعتمد فيه المعري لشرح مداخله ستّة وخمسين (56) شاهدا شعريا، ويظهر التمايز بين الشرحين في استعمال هذا المصدر وما أثبتته النسب المائوية. فشرح ديوان ابن حصينة احتوى ستّة وأربعين فاصل ستّة بالمائة (46.6 ٪)

من مجموع المداخل فيما لا يمثّل ذكرى حبيب إلاّ واحدا وثلاثين فاصل خمسة بالمائة (31.5 ٪)، فقد مثّلا مجتمعين سبعة وسبعين فاصل واحد بالمائة (77.1 ٪) من مجموع المداخل، أمّا النّسبة المتبّقية، فتوزعت بين بقية الدواوين بشكل أقلّ تفاوتاً. فكان نصيب «عبث الوليد» أحد عشر فاصل ثمانية بالمائة (11.8 ٪)، و«تفسير أبيات المعاني» ستّة فاصل اثنين بالمائة (6.2 ٪)، و«معجز أحمد» اثنين فاصل خمسة وعشرين بالمائة (2.25 ٪)، وواحد فاصل سبعة بالمائة (1.7 ٪) في ديوان حماسة أبي تمّام. فبم يفسر هذا التباين؟.

إنّ اهتمام المعري - وبما ورد علينا من خلال شروحه - درجات كان قد فسّرها غيرنا بمنزلة أصحابها عند المعري. فلم يكن اهتمامه بديوان ابن أبي حصينة هو ذاته لدى البحتري، وليس الأمر كاهتمامه بديوانيّ أبي تمام والمتنبي، بل ليست الغاية من الشرح نفسها، إذ لكلّ ديوان خصوصيات جعلت الشارح يقبل عليها بالنقد والتعليق لينال بذلك ديوان ابن أبي حصينة الحظّ الأوفر من مجموعة شروح صاحب اللزوميات، لاعتبارات تعلقت بصاحبه الأمير أبي الفتح بن أبي حصينة السلمي الشارح والمعاصر له، حيث لم يضمّن في شرحه له أيّ مأخذ، بل احتجّ للشاعر أكثر ممّا احتجّ عليه وهو موقف ذاتي صرّح به أبو العلاء منذ مقدمة الشرح، فذكر دواعي تناوله لشعره، إذ كان استجابة منه لطلب صاحب الديوان، لذلك اتسم شرحه بالإطناب وكان أكثر توسّعا في التفسير والتعليق، مشبعا بالشواهد الشعرية بما يجعل من ابن أبي حصينة شاعرا لا يقلّ شأنا عن فطاحلة الشعراء القدامى، فوازن بين الشعرين. وممّا قاله في ذلك: «الدّهر مديد طويل يجوز أن يحدث في آخره كما حدث في أوّله لأنّ الله سبحانه وتعالى قدير على الممتنعات... ولا يمتنع أن ينشئ في هذا العصر من الشعراء مَن هو لاحق بالمتقدمين

وشبيه من سلف الفحول الأوّلين[18]. وسار في اتجاه كلّ ما يمكن أن يدعم مقوّمات الصّنعة الأدبية لشاعر عصره، حائدا في غالب الأحيان عن مقاييس الموضوعية والنقد البنّاء. ولقد عبّر في وسمه ديوان أبي تمام «ذكرى حبيب» عن إعجابه به، فأولى ديوانه العناية اللاّزمة، فتبحّر في معانيه شرحا وتفسيرا، ودلّل على فرادة أسلوبه ونقاوة صوره الشعرية، مُشيدا بمكانته الأدبية في القرن الثالث.

إنّ هذه الحماسة كانت غائبة عن شرحه لديوان البحتري رغم تنزّلها في الحقبة نفسها. فكان حضور الديوان ضمن الشروح نتاج رغبة، لكنها لم تكن هذه المرّة من صاحب الدّيوان، فالبحتري لم يكن صديق المعري ولا معاصرا له فـ «أنجز هذا العمل الذي يعبّر عنوانه عن موقف نقدي علائي تلبية لرغبة بعض الرؤساء إلى أبي العلاء أن يقابل له بنسخة من ديوان البحتري»[19]، ولقد أظهر من خلال عنوانه عبثية وسخفا، وكلّ ما يمكن أن يصدر عن طفل صغير يلعب ويعبث فيتلكّك في الكلام ويكرّر ما يسمعه ممّن هو أكبر منه ويقلّد أسلوبه. ذلك هو حال البحتري في شعره حسب رأي المعري، لقد كان أكثر صرامة في التعامل مع مادّة شرحه في ألفاظها ومعانيها، فاهتّم بالتّعليق على الأبيات التي قامت إمّا على خطأ أو غريب، وعمل على تصحيحها، كما بيّن بعض مظاهر خروج البحتري عن سنن القول مقفّيا إيّاها بموقفه فيسمها في بعض الأحيان بالرداءة. واتّهم الرّجل بالسرقات الأدبية، فأورد بيتا قيل على لسان غيره، فاتّهمه بالأخذ عن أبي تمّام وعمليّة الإثبات تكون بذكر ما قال البحتري، وما قيل عن غيره. فيظهر التّماثل، وتثبت التّهمة. ولعلّ هذه المقارنة أو المقابلة في شرح «عبث الوليد» أو في غيره من الشروح بين أبيات النص المشروح والأبيات التي يستند إليها المعرّي

في قضاياه النقدية هو ما يفسّر كثافة الشّاهد الشعري وأسباب تباين استعماله بين الشروح في آن.

2. المأثور من كلام العرب:

يحتلّ هذا المصدر العلائي من الشّواهد المعجمية الواردة في الشروح المرتبة الثالثة، إذ بلغ عدد المداخل المشروحة باعتماد المأثور من كلام العرب واحداً وعشرين (21) مُدخلا. وإنّ تعويل أبي العلاء على هذا الجنس من الكلام راجع إلى الطابع الجماعي الذي يسم المثل من خلال ارتكازه على المعنى الفصيح واللفظ البليغ. وقد جاءت أغلب هذه الأمثال تأصيلا للمداخل وتأكيدا لمعانيها. ومن أمثلة ذلك قوله: فـ «الطّخا: يُمدّ ويقصر وهو يستعمل فيما يغطّي الشيء من سحاب أو ظلمة أو وسخ، وفي الحديث المأثور (من وجد على قلبه طخّا فليأكل السفرجل)»[20]. و«البطحاءُ: بطن الوادي إذا كان فيه رمل. وقالوا في المثل: (خُذ ما قطع البطحاء)[21] وحَضَنٌ: اسم جبل بنجد. وفي الأمثال (أنجدَ من رأى حضنا)»[22].

إنّ طريقة أبي العلاء في شرح المداخل للتّدليل على فصاحة معانيها وبلاغة مستعمليها لم تخضع لشكل ثابت احتكمت إليه عملية الشرح. فعلى خلاف ما رأينا في المداخل الثلاثة الأولى نجده في شرح «باقل»: «رجل يُضرب به المثل في العيّ، فيقال (أعيا من باقل) و(أفصح من سحبان وائل): قيل: إنَّ سحبان وائل من باهلة وليس من وائل بن قاسط لأنّ باهلة حيّ ببني وائل»[23]. إن المعري ههنا يشرح المُدخل فيذكر المثل شاهدا، ثمّ في مستوى ثان يشرح المثل ذاته لإزالة الالتباس فيه وذلك من باب الحرص على أن يكون ما يستشهد به واضحا

ومفهوما حتّى يبلغ المقصد من إيراده والاستعانة به. وفي مناسبات أخرى والتي يوظّف فيها صاحب الشروح المصدرين الأدبيين معًا، نراه يشرح المُدخل تارة ، فيقدّم الشعر عن المثل، وطورا يقلب التراتيب كما في - الأردنُ: جمع رُدُنٍ وهو أصل الكمّ ويقال إنّ عبد المطلب بن هاشم لمّا بُشّر بالنبي - صلى الله عليه وسلّم - قال (الرجز):

الحمد لله الذي أعطاني هذا الغُلامَ الطيّبَ الأرْدَانِ

وهذا مثلٌ يقال (هو طيّب الأردان) إذا كان يفعل الخير ولا يتعدّاه إلى سواه. وقد قال ذلك لغير المتطيّب، وإن كان منقولا، فمن الطّيب الذي هو المسك والكافور وغيرهما من هذا الجنس. قالت «الهذيلية»: (البسيط)

المُخرجُ الكَاعِبَ الحسناءَ مذعنةً في السَّبي ينفح من أردانها الطّيب

وإذا ضربوا الأمثال في سوء الفعل قالوا: (فلان دَنِسُ الأردان والأثوابِ) ونحو ذلك. قال جرير: (الطويل)

وقد لبسَت بعد الزُبير مَجَاشِعٌ ثيابَ التي حاضَتْ ولم تغسل الدُّمَا(24)

إنّ هذا التنويع في الشرح متّصل بتنوّع الدواوين التي تناولها أبوالعلاء في عمله النقدي من جهة، وتداخل الشعر والمثل في الاستعمال من جهة أخرى، فهو في كثير من الأحيان يجمع بينهما في شرح المُدخل الواحد وإن آثر الشّعر عن المأثور في بعض الشروح، فإنّه في الغالب يورد المثل مستقلا أو يقدّمه على الشعر. «ولعلّ الطابع الجماعي الذي يسم الشرح هو الذي جعل أبا العلاء يستدلّ به قبل الشعر إذا ما جمع بينهما في الاستدلال على تأصيل الكلمة وبيان موقعها من فصاحة العرب ومأثور كلامهم»(25).

ما ننتهي إليه من خلال ما تبينّاه من عيّنات من الشّروح، وما استنتجناه من تنويع أبي العلاء في شرح المداخل ومن استناده إلى المأثور من كلام العرب ومراوحته بين الشعر والمثل، أنّه رغم هذا التنويع والتلوين لطرق استعماله، فإنّه لم يتجاوز الواحدَ والعشرين (21) مُدخلا كما ذكرنا. وهو عدد ضعيف خلاف التعويل النسبي على هذا المصدر رغم أهمية المثل ودوره في تأصيل الكلمة وبيان موقعها من فصاحة العرب ومأثور كلامهم كما ذكرنا ذلك سابقا. والمداخل المشروحة باعتماد المثل وكيفية توزّعها مرتّبة بين الشروح على النحو التالي:

الشروح	عدد المداخل المشروحة	نسبة كل شرح من مجموع المداخل
ديوان ابن أبي حصينة	11	٪ 52،4
ذكرى حبيب	3	٪ 14،3
تفسير أبيات المعاني	3	٪ 14،3
معجز أحمد	2	٪ 9،5
عبث الوليد	1	٪ 4،7
ديوان حماسة أبي تمام	1	٪ 4،7
المجموع	21	٪ 100

لقد ضبطنا في هذا الجدول عدد الداخل المشروحة في كلّ ديوان، ونسبة كلّ واحد منها من مجموع المداخل المشروحة بالأمثال. وإذا تأملنا الأرقام المبوّبة في الديوان الأوّل نلاحظ التالي:

- أنّ أكثر من نصف المداخل المشروحة وردت في ديوان ابن أبي حصينة.
- أنّ المداخل المتبقّية توزعت بين بقية الشروح بشكل أقلّ تبايناً.
- أنّ المعري لم يعتمد في شرح ديواني البحتري وحماسة أبي تمام على المثل إلاّ مرة واحدة لكلّ منهما.

كان حضور المثل في ديوان ابن حصينة بالتوازي مع الشاهد الشعري لافتا للانتباه وهو ما يبطن اهتمام أبي العلاء المخصوص مقارنة ببقيّة الشروح والتي من بينها ديوان المتنبي الذي قال عنه: مالئ الدنيا وشاغل الناس، وديوان أبي تمام الذي اعتبره ذكرى لحبيب وأثرا قيّما لشاعر القرن الثالث. هذه الحظوة التي لقيها ابن حصينة – ودون أن نسقط في تكرار ما بيناه فيما يتعلق بالظرفية التي جعلت أبا العلاء يهّم بشرحه والأسباب الذاتية التي خدمت الأمير ونزّلته تلك المنزلة لدى صاحب الشروح – هي ما به نفسّر نصيب ديوانه من هذا المصدر والذي يقدّرُ بـ 52.4 ٪ مقابل 14.3 ٪ لـ «ذكرى حبيب»، و«تفسير أبيات المعاني»، و9.5 ٪ لـ «معجز أحمد»، في حين اُعتمد بنسبة 4.7 ٪ في «عبث الوليد» و«حماسة أبي تمام».

يقول المعري في شرح مُدخل في ذكرى حبيب وهو الوحيد الذي اعتمد فيه المثل: «غوى: ههنا من المغواة، وهي حفرة تغطى بالشجر ونحوه ليقع فيها الأسد أو الذئب وهو من كلامهم (من حفر مغواة وقع فيها) وهو قول الراجز: (الكامل)

إنّي حفرتُ حفرة أخفيها   حفرة سوءٍ فوقعت فيها[26]

فلئن قوّى المثل السائد بالشعر، فإنّه أورد بيتا مجهول النّسب (قال الرّاجز). في حين نجده في شرح بيت لابن أبي حصينة يجمع بين الشاهدين، فينسب البيت لصاحبه. يقول: «الصَّردُ: البرد ومن أمثالهم (أصرد من عنز جربة)، لأنّ العنز يشتدّ عليها البرد أكثر ممّا يشتدُّ على الضأن ولاسيما إذا أصابها الجرب قال زهير:

يهمّ ضجيج الفتى إذا برد اللّــ ـــيل سَحيرًا وقفقف الصّردُ»(27)

لقد كان المثل من أهمّ المصادر اللغوية التي لجأ إليها المعري في شروحه، فكان معيارا اعتمده في تأصيل المداخل وبيان موقعها من فصاحة العرب وبلاغتهم، غير أنّ هذا السّند على أهميته في النقد اللغوي لم يكن حاضرا بالشكل الذي يتماشى وهذه القيمة، فإذا كان عدد المداخل المشروحة باعتماد المصادر العلائية هو ثلاثة وأربعون وثلاثمائة (343)، وإذا كان عدد المداخل المشروحة بالمثل واحداً وعشرين (21) مُدخلا، فإنّ نسبة حضوره لا تتجاوز ستّة فاصل اثني عشر بالمائة (6.12 ٪)، وهي نسبة ضعيفة. وإذا قارنّاها بالشعر أمكننا القول بأنّ هذه المادة محصورة في عدد معيّن داخل مدوّنة ثابتة، في حين أنّ الشعر والبيت باعتباره وحدة فيه يعسر عدّها، وهو ما يجعلها طيّعة بين يدي المعري، أيسر في التقليب والفرز بما يخدم غاياته.

أمّا التعليل الآخر الذي نذهب إليه في هذه المسألة فيتمثّل في أن إيراد المثل وإن كان من أجل تأصيل الكلمة وبيان فصاحتها، فإنّ ذلك رهين لغاية من غايات عديدة أنجز من أجلها العمل، وتتصل باللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، والسرقات الأدبية والرسم واللغة والعروض، لذلك كان التعويل عليه كونه شاهداً أقلّ.

ولعلّنا نخلص من الحديث عمّا ذكرنا بالجدول التالي، والذي نجمل فيه ما أحصيناه لمتعلقات المصادر الأدبية وكيفية توزّعها بين الشروح:

الشروح	المصادر الأدبية	
	عدد المداخل المشروحة	٪ توزعها بين الشروح
ديوان ابن أبي حصينة	11	٪ 47،23
ذكرى حبيب	3	٪ 29،64
تفسير أبيات المعاني	3	٪ 11،05
معجز أحمد	2	٪ 7
عبث الوليد	1	٪ 3
ديوان حماسة أبي تمام	1	٪ 2
المجموع	21	٪ 100

2. الإحـالات:

I. الإحالات المنسوبة:

«ليس من باب الصّدفة أن يؤكد أغلب من ترجموا لأبي العلاء أو تحدّثوا عن مؤلفاته أنّه كان لغويا بدرجة أولى، وليس من باب الصدفة كذلك، أن قدّموا صفته هذه على صفة الشاعر. فقد أثنى عليه ابن القارح بقوله: الشيخ أعلم بالنحو من سيبويه وباللغة والعروض من الخليل»(28)، وُصف بأنّه كان عالما باللغة حافظا لها(29)، وأنّه «البحر الذي لا ساحل له في اللغة»(30) وقال فيه ياقوت: «كان عالما بالغة حاذقا بالنحو»(31).

إنّ هذه الأحكام المتنوّعة الصادرة عن القدامى فيما يتعلّق بلغوية أبي العلاء هي سبب من الأسباب التي دفعتنا إلى هذا البحث للبرهنة

على مدى صحة ما ذهب إليه القدامى من النقاد لرصد مصادر أبي العلاء المتصلة باللغة وعلومها.

نقصد بالإحالات المنسوبة ما نعثر عليه في شروح أبي العلاء من شواهد لغوية. أو ما يمكن وسمه بالمواقف اللغوية من خلال ماأورده الشارح من آراء للغويين في النحو والصرف والعروض في بعض المسائل التي خاض فيها في إطار عمله النقدي، فاحتجّ بها لما ذهب إليه في أحكامه لجملة من القضايا بحرص شديد على الاستقصاء في الشرح والتفسير، ورغبة جامحة في تحديد المفاهيم، ونسبتها هذه تكون بتصديرها بأصحابها.

يقول في شرح بيت لأبي تمام «أندلس: بناءٍ مستنكر إن فُتحت الدّال أو ضُمّت وإذا حُملت على قياس التصريف وأُجريت مجرى غيرها من العربيّ، فوزنها فَعْلَل. وهذا بناء مستنكر ليس في كلامهم... وعند سيبويه» أنّها إذا كانت بعدها أربعة أحرف فهي من الأصل كهمزة اصْطَبْل. ولو كانت عربية لجاز أن يدّعي لها وزنها أَنْفَعُلّ، وإنّها من الدّلس والتدليس، وأنّ الهمزة والنون زائدتان كما زيدتا في «انقحل» وهو الشيخ الكبير، ذكره سيبويه فزعم أن الهمزة والنون زائدتان وأنّه لايعرف مثله في الكلام»[32].

يحيل الشارح عند تناوله لمسألة تتعلق ببناء كلمة «أندلس» على رأي سيبويه في مثل هذه المسائل، فيدعم مأخذه في ذلك. وفي مواقع أخرى نجده يحيل على المعجم والمعجميين، وهذه الإحالات اقترنت بتناوله شرح المداخل التي هي من جنس أسماء الجواهر كالأعلام والبلدان والمواقع والنبات. يقول في شرح بيت لابن أبي حصينة: «الأيهقان»: «ضرب من النبات. ويقال: إنّه الحُرض. وقيل: بل هو نبت يشبهه ووزن

الأيهقان هو فَيْعُلان، وفي كتاب (العين) أنّ اشتقاقه من الهقن، ولو صحّ هذا القول لوجب أن يكون أيفعال، وهذا مستنكر. والقول الأوّل أكيس»[33]. و«السّيالُ: ضرب من الشجر ذكره أبو زيد في «العضاة» وشبّه بشوكه الثغر»[34] و«الشّدنية: ناقة منسوبة إلى شدن، وقيل: إنّه رجل أو موضع. وقال «ابن فارس» في المجمل: يقال: إنّ الشدنيّة من النوق منسوبة إلى موضع باليمن، وقال غيره: شدنية منسوبة إلى فحل معروف»[35].

ولم يغفل المعري كذلك عن اعتماد معجم «جمهرة اللغة» لابن دريد باعتباره أوّل معجم شامل بعد «العين»، وكان من أكبر مصادره في اللغة و«قد تناقلت الأخبار أنّه قيل لبعض أمراء حلب: إنّ اللّغة التي نقلها أبو العلاء إنّما هي من (الجمهرة)، وعنده منها نسخة ليس في الدنيا مثلها..»[36]. جاء في تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب قول المعري: «وأصل السبّ القطع»، وإنّما يقال: «سببت الرجل غدا شتمته، لأنّ السبّ قطع ما بينكما من المودّة ومن ذلك قول الشاعر: (المتقارب)

فمَا كان ذنبُ بني دارمٍ بأنْ سُبَّ منهُم غلامٌ فسَبْ

بأبيضَ ذي شُطبٍ باترٍ يَقُدُّ العظامَ ويَفري العَصَبْ

قوله: (بأنْ سُبَّ غلامٌ) أي شُتم، وسبّ بالقافية بمعنى شتم. كذلك ذكر ابن دريد»[37].

ولم يهتم أبو العلاء في شروحه بالنحو اهتمامه بالصرف والأصوات والمعجم والعروض، فاعتنى بتخريج بعض المعاني وبرّر وجوه الاستعمال وعلّل بعض التراكيب ببيان الخيط الفاصل بين ما هو من قبيل المألوف وما هو من قبيل الخطأ، فكانت ملاحظاته اللغوية في شرح المداخل

متصلة بحروف المعاني وأقسام الكلام والعامل والمعمول وما يتصل بهما من محلاّت إعرابية وهي تعدّ من أهم المسائل التي قامت عليها شروحه. ويقول صاحب اللزوميات من باب اهتمامه بالصّرف في شروحه: «الذودُ من الإبل: ما بين الثلاث إلى العشرة وهو مؤنث إلا أنّهم قالوا في التصغير ذُويدٌ، فلم يدخلوا التأنيث»[38].

وفي شرح مُدخل «دِلاص» يقول: «الأملس البارق وأكثر ما يستعمل في الدّروع والنحويون يذهبون إلى أنّ الدّلاص يكون واحد وجمعا ويذهبون إلى أنّ (فعيلا) و(فاعلا) متقاربان قلّما جمعوا (فعيلا) على (فُعال) وجمعوا (فُعالا) على ذلك المثال. ويقولون: على فلان دِلاص أي درع فهذه في معنى الواحد»[39].

وفي شرح بيت لأبي تمام اهتمّ المعري بالتصريف والاشتقاق، وأرجع المُدخل إلى أصله الأوّل قبل عمل الاشتقاق فيه باعتماد الإحالة، من ذلك قوله: «الكلالة: ما خلا الولد والوالد، قال «أبو عبيد»[40]: سمّوا كلالة من تكلّل النسب وهو العطف عليه، وقيل: هو من الإحاطة ومنه الإكليل لإحاطته بالرأس. وقيل: الكلالة بُعّدُ النسب وهي مصدر كللتُ أي أعييتُ، كأنّ النسب لما تباعد عن الميت»[41]. و«الوأيُ: المقتدر الخلق المجتمع، وقيل: إنّما هو الصّلب الشديد، وقال: الفرّاء[42] «هو الطويل والاشتقاق يدّل على الجرّيَ ويقال: وآه إذا وعده، وقيل: الوأيُ ضمان العدة»[43].

ولم تخل الشروح كذلك من المسائل العروضية التي أثارها أبو العلاء في نقده لآثار غيره. فلا يخفى علينا ونحن نتصفّح هذه الشروح نهله من عروض الخليل والأخفش[44] وغيرهم. يقول في تفسير أبيات المعاني عند شرحه مطلع قصيدة المتنبي (أزائرٌ يا خيالُ أم عابدٌ): «وهي ممّا

لم يذكره الخليل من الأوزان، لأنّ العرب عنده لم تستعمله»[45]. وفي شرح بيت من عبث الوليد يقول: (البسيط)

يومٌ بغُمَّى تُجلَى بطلعته الـ غمّـاءُ أو ليلةً بقُطـرُبلِ

يقول المعري: «.. ولو شدّد أبو عبادة باء (قطربل) في هذا الموضوع لكان البيت ما تنكره الغريزة. وليس هو الكسر، لأنّه ردٌّ إلى الأصل على ما يدّعيه الخليل»[46]، أي ردٌّ إلى مستفعلن. كما قال بعد أن روى بيتا للبحتري:

عادَ بحُسنِ الدُّنيا وبَهجَتِهَا خليفة الله المُرتَجَى صَفدهُ

وهذا البيت فيه موضعان: أحدهما في مكان النّون من (الدّنيا)، والآخر في اللاّم من (المُرتَجَى)، وأحسن لوزنه في الغريزة أن يكون (الدُّنى) أو (العُلا)، وأن يكون خليفة اللّه المُرتجى... وكان الخليل يرى أنّه الأصل (أي مفعولاتُ) وسعيد بن سعدة يخالفه في ذلك ويذهب إلى أنّ الزيادة شيء طرح عليه»[47]. ويقول المعري في موضوع آخر: «وذكر ابن دريد أنّ ابن الكلبي حكى: أخّ بالتشديد»[48].

ما ننتهي إليه من خلال ما ثبّتناه لبعض الإحالات العلائية للغويين على اختلاف تصنيفاتهم وتنوّع اهتماماتهم وكتاباتهم بين النحو والصرف والعروض والمعجم، هو أنّ اللغة كانت مصدرا أساسيا، ومرتكزا استند عليه المعري في عمله النقدي، ورصيدا توثيقيا شهد على ما اتسم به من موضوعيّة في تناول المسائل ومعالجة القضايا، كما كشف عن مرجعية شملت أربعة قرون أو تكاد من العمل اللغوي رواية وتدوينا، وعكست أهمّ ما قام عليه النشاط المعجمي العربي منذ الخليل (تـ 175هـ) إلى ابن فارس (تـ 395هـ). ونضبط هذه المصادر والإحالات

في الجدول التالي والذي نخصّصه لذكر أهمّ المؤلفات اللغوية ونسبتها التي أحال عليها صاحب اللزوميات إلى أصحابها ، ثمّ نورد موقع الإحالة كما جاءت في الشّروح.

• **مصادره في اللغة:**

المؤلف	صاحبه	موقع الإحالة
كتاب العين	الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ)	ت آ م 283 – د ب أ ح ج2 ص 66 – ذكرى حبيب ج1 ص 445
جمهرة اللغة	ابن دريد: أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد (ت 321هـ)	ع.و ص 310 – ت أ م ص 60، 238 – د ب أ ح ص 37 – د ح أ ت ج 2 ص 913
إصلاح المنطق	أبو يوسف يعقوب بن السكيت (ت 247هـ)	عبث الوليد ص 165-178
الأضداد	–	د ب أ ح ص 57 - 212 - 174 - 81
جامع النطق	أبو إسحاق إبراهيم ابن محمد بن السري: الزجاج (ت 321هـ)	ديوان ابن أبي حصينة ج 2 ص 93
غريب الحديث	أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة (ت 270هـ)	د ب أ ح ص 21-190-188
نوادر أبي زيد	أبو زيد: سعيد بن أوس الأنصاري (ت 215هـ)	د ب أ ح ص 63 – ج2 ص 188 – ج2 ص 32 – معجز أحمد ج4 ص 64
النوادر	ابن الأعرابي	ت أ م ص 270 – ع.و ص 72

• **مصادره في النحو والصرف:**

المؤلف	صاحبه	موقع الإحالة
كتاب سيبويه	سيبويه	عبث الوليد ص 98-21-22
العضدي	أبو علي الفارسي: الحسن بن أحمد عبدالغفار (ت 377هـ)	د أ ت ص 67 ع وص 444 - د أ ح ص 231
حد الإعراب	المفجّع	عبث الوليد ص 15
المجمل	ابن فارس: أحمد بن زكريا (ت 395هـ)	ديوان أبي تمام ج 1 ص 8

• **مصادره في العروض والقوافي:**

المؤلف	صاحبه	موقع الإحالة
عروض الخليل	الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ)	تفسير أبيات المعاني ص 110
كتاب الأخفش في العروض والقوافي (الكتاب الأول	الأخفش: أبو الحسن سعيد بن سعدة (ت 211هـ)	عبث الوليد ص 183

ننطلق في تفصيلنا لما أوردناه حول المصادر اللغوية التي اعتمدها المعري – وبعد أن ضبطنا أهمّ الإحالات التي جاءت في الشروح – بجدول توزيعي لهذه الإحالات بين الدواوين، وذلك وفقا للمداخل التي شُرحت استنادا إلى هذا المصدر، فنبيّن عدد الإحالات في كلّ ديوان، ونسبة المنسوبة منها فيه، وهو جدول نروم من خلاله الإلمام بدراسة جوانب هذا الصّنف من المصادر (الإحالات المنسوبة):

الشروح	الإحالات (المداخل)	الإحالات المنسوبة	٪ الإحالات المنسوبة	٪ نصيب كل ديوان
د.ب.أ.ح	47	19	٪ 40.4	٪ 32.7
ذكرى حبيب	29	15	٪ 51.7	٪ 25.8
عبث الوليد	21	13	٪ 61	٪ 22.4
معجز أحمد	10	4	٪ 40	٪ 6.9
حماسة أبي تمام	9	3	٪ 33	٪ 5.17
ت. أبيات المعاني	6	4	٪ 66.6	٪ 6.9
المجموع	122	58	٪ 47.5	٪ 100

إذا تأملنا في الجدول بما تضمّنه من أرقام ونسب مئوية نلاحظ التالي:

- أنّ الإحالات اللغوية مثّلت مصدرا مهّما عوّل عليه المعري في شروحه، وهو ما يؤكده عدد المداخل التي شُرحت استنادا إلى هذا المصدر وقد بلغ مائة واثنين وعشرين (122) مُدخلا من مجموع ثلاثمائة وثلاثة وأربعين (343)، وهو رقم ينزّله في المرتبة الثانية بعد الشعر من حيث تعويل الشارح عليه، أي بنسبة تقدّر بخمسة وثلاثين فاصل خمسة بالمائة (35.5 ٪).
- أنّ المداخل المشروحة بالشاهد اللغوي توزعت بشكل متباين بين الشروح. فلئن شُرح في ديوان ابن أبي حصينة سبعة وأربعون (47) مُدخلا، فإنّ أبا العلاء لم يشرح إلاّ ستّة (6) مداخل في تفسير أبيات المعاني، وهذا الفارق البيّن لا نجد ما يفنّده إذا قارنّا بين الديوانين الأوّل والثاني.

- أنّ عدد الإحالات التي ذكر فيها شارح ديوان البحتري أصحاب الطروح سواء كان ذلك بإدراج أسمائهم، أو من خلال مصنّفاتهم والتي اصطلحنا عليها بـ(الإحالات المنسوبة) لا تمثّل إلا ثمانية وخمسين (58) مُدخلا أي بنسبة مئوية تقدّر بسبعة وأربعين فاصل خمسة بالمائة (47.5 ٪).
- إذا ركّزنا على الشروح الثلاثة الأولى التي وردت أغلب الإحالات ضمنها وعددها سبع وتسعون (97) إحالة من مائة واثنين وعشرين (122)، نخلص إلى أنّ الإحالات المنسوبة منها أقلّ بقليل من تلك النكرة بنسبة مئوية تقدّر بثمانية وأربعين بالمائة (48 ٪)، وهو حكم نعمّمه على بقية الشروح مجتمعة، والتي تتضمّن إحدى عشرة (11) إحالة منسوبة من مجموع خمسة وعشرين، أي بنسبة أربعة وأربعين بالمائة (44 ٪).

هذه الملاحظات هي استقراء أوّلي للمعطيات التي قام عليها المصدر اللغوي في شروح أبي العلاء، إذ أفضت بنا إلى تأكيد اهتمام الشارح باللغة وتعويله الواضح عليها في تأصيل المداخل ومعالجة النص الشعري الذي نزّله موضوعا للدّرس في مستوى أوّل، ثم في مستوى ثان يمكننا من خلال ما تقدّم دعم ما ذهبنا إليه في مرحلة سابقة من العمل من اعتنائه بدواوين معيّنة أكثر من غيرها، وكان معيارنا في ذلك اعتماد عدد المداخل المشروحة في كلّ ديوان، وهي نفس الدواوين التي آثرها في شرحه باعتماد الشعر والمأثور من كلام العرب، ونعني بذلك ديوان ابن أبي حصينة في درجة أولى، و47 مُدخلا. «وذكرى حبيب» في درجة ثانية 29 مدخلا. ثم «عبث الوليد» 21 مدخلا. وفي المقابل لم يتجاوز عدد المداخل في بقية الشروح 10 وهو عددها في شرح ديوان المتنبي «معجز أحمد». وإنّ نصيب هذا الشرح من الإحالات المنسوبة

6.9 ٪، وهي نسبة ضعيفة مقارنة بديوان ابن أبي حصينة الذي قدّرت نسبة هذه الإحالات فيه بـ 32.7 ٪ وذكرى حبيب بـ 25.8 ٪ و22.4 ٪ في عبث الوليد.

ممّا لا ريب فيه أنّ الكتب التي ذكرنا والتصانيف اللغوية التي أحال عليها أبو العلاء في شروحه لم تكن المصادر الوحيدة في لغته، فثمّة مصادر أخرى يمكن ضبطها من خلال كلامه، ولا يفوتنا أن نشير إلى وجود طائفة أخرى من المصادر يصعب علينا معرفتها لأنّ أبا العلاء لم يترك لنا إشارة تهدي إليها في شرحه لبعض المداخل. وهذه المصادر اللغوية النّكرة - سواء عن قصد منه أو عن غير قصد - ستكون مدار عملنا في القسم التالي، والذي سنتناول فيه ما اصطلحنا عليه بالإحالات غير المنسوبة.

2. الإحالات غير المنسوبة:

لئن صدَّر أبو العلاء المعري شواهده اللغوية بالأسانيد، بأن أحال على أصحاب المقالات والطروح التي استدعتها المسائل المُخاض فيها، وبما اقتضته غايات نقده اللغوي للشروح، أو بالتّنصيص على مصادره بذكر المدوّنة، فإنّه في مناسبات أخرى، رأيناه يدمج هذا الشاهد في كلامه دون إشارة نهتدي بها إلى السّند. ففي أغلب الأحيان ينزع إلى الإطلاق في نسبتها، وهو إطلاق فيه درجات من التنكير، فأكثر من استعمال عبارات «قيل»، «يقال»، «وأصله على رأي النحويين»، «وهو عند أهل اللغة»، «والنحويون يذهبون إلى أنّ» و«أصحاب القياس من أهل البصرة»... والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها قول المعري في تأصيل مُدخل «الأجدُ قوله : الناقة الموثوقة الخلق، وقيل هي التي تتصل فقار ظهرها كأنّها فقارة واحدة»[49]. وقوله كذلك «الأواذي: جمع آذيّ

وهو الموج وأصله على رأي النحويين فاعول كأنّه آذويّ، فقلبت الواو ياء، وكما جرت العادة في الواو الساكنة إذا وقعت بعدها الياء وأصل الجميع أؤذي بهمزتين لكنّهم أبدلوا الهمزة الثانية واوا..»(50). وفي نفس الديوان، يشرح «البُوقُ: عربي وأهل اللغة يزعمون أنّ (البوق) الباطل فكأنّ الشيء سمّي بوقا لأنّه صوت لا يتضمن معنى أي باطل..»(51).

ومن نماذج إحالته بالنكرة المخصوصة قوله في تأصيل مُدخل «مسحّسحٌ: كثير الصبّ وبعض الناس يذهب إلى أنّ مسحسحا مأخوذ من السِّحِّ. وأصحاب القياس من أهل البصرة يزعمون أنّ سحسح من غير لفظ سحّ»(52). وقوله «الأشقّ: فرس متباعد ما بين القوائم وهم يحمدون ذلك في الخيل. وروى أصحاب الأخبار أنّ جيشا من العرب غزى فهُزم فجاء شيخ من ..»(53) وقد يعمد صاحب الشروح إلى الإحالة على مَن استشهد بهم في اللغة بنسبتهم إلى الحقبة الزمنية التي ينتمون إليها، مثل قوله في شرح بيت من ديوان ابن حصينة: «القيْلُ: في معنى الملك، وقيل هو ملك دون الملك الأعظم، وسمّي قيلا لأنّه يُرجع إلى قوله وأصله قيّل فخففت الياء، كما قيل في ميّت ميت وألزموا التخفيف في قيّل. وذهب بعض المتأخرين إلى أنّ اشتقاق القيل من قولهم تقيّل أباه إذا أشبهه»(54).

لقد أطنب صاحب الرسائل في استعمال هذا الصّنف من الإحالات ولعلّه نوّع من جهة في طرق إدراجها في كلامه ، ومراوحته في تنكيرها بين المحض والمخصوص من جهة أخرى. وهذا الإكثار من الإحالات غير المنسوبة ندلّل عليه بعدد المداخل المشروحة باللغة ناقص عدد المداخل المشروحة بالإحالات، أي أربعة وستّون (64) مُدخلا توزعت بين الشروح كالآتي:

الشروح	الإحالات المنسوبة	الإحالات غير المنسوبة	٪ نصيب كل ديوان
ديوان ابن حصينة	47	24	٪ 43.7
ذكرى حبيب	29	14	٪ 21.8
عبث الوليد	21	8	٪ 12.5
معجز أحمد	10	6	٪ 9.4
حماسة أبي تمام	9	6	٪ 9.4
ت. أبيات المعاني	6	2	٪ 3.1
المجموع	122	64	٪ 100

ننطلق في دراستنا لهذا الجدول - وقبل التطرق إلى كيفية توزّع الإحالات بين الدواوين- من مجموع المداخل التي شرحت باللغة. وهي مائة واثنان وعشرون (122) مُدخلا لنواصل في اتجاه تأكيد ما ذهبنا إليه من تعويل واضح من صاحب الشروح على الإحالات غير المنسوبة التي حضرت في الشروح بنسبة اثنين وخمسين بالمائة (52 ٪)، في مقابل (48 ٪) للإحالات المنسوبة. وهذا الخيار العلائي قد يعلّل بكون الرّجل عالماً من علماء اللغة حاذقاً بأصنافها، يتوجّه بشرحه إلى فئة مخصوصة قد تكون هي بدورها ملمّة بهذا العلم وبما كتب فيه. لذلك نجده أحيانا يسكت عن نسبة إحالاته لتسليمه بأصالتها، أو أن يكون أصحابها معروفين من خلال آرائهم ومدارسهم.

أمّا الإمكانية الثانية التي نعلّل بها إغفال الجانب التوثيقي في شروح أبي العلاء هي أنّ الرجل أكثر من الإحالات ومن التنصيص

على أصحابها بشكل جعله في تقديرنا يتعمّد تنكيرها، وذلك من باب تجنّب التّكرار والرتابة التي قد تطال جمالية العمل، وهو ما دعاه إلى التنويع في صيغ إدراج الإحالات إلى درجة إدغامها في كلامه لولا بعض العلامات للأسانيد.

أمّا فيما يتعلق بتوزيعها داخل الشروح، فإنّ هذا المصدر له نفس خصوصيات المصادر السابقة في علاقتها بالدواوين، إذ وُزّعت المداخل التي حضر فيها هذا الشاهد بشكل متفاوت، فكانت أكثر عددا في ديوان ابن أبي حصينة بثمانية وعشرين (28) مُدخلا، أي بنسبة (43.7 ٪)، وبدرجة أقلّ كثافة في «ذكرى حبيب»، إذ احتوى على (14) مدخلا، فكان نصيبه من هذه الإحالات(21.8 ٪)، في حين تراوح عدد المداخل في بقية الشروح بين 6 و2 أي (12.5 ٪) في «عبث الوليد»، و(3.1 ٪) في تفسير أبيات المعاني للمتنبي.

يتّضح ممّا تقدّم أنّ المعرّي سلك سبيل الاستقصاء والإحاطة في تفسيره من تتبّع لمعاني اللفظ، وبحث في جذور المعاني وأصول الألفاظ فتوسل الشاهد اللغوي بما يتناسب ومقام كلامه، وأبدى اهتماما أقلّ بالجانب التوثيقي لمصادره. وقد سار بشرحه للمداخل في اتجاه تأكيد ما صرّح به منذ مقدّمات شروحه، فأولى ديوان ابن حصينة العناية اللازمة، فأصّل المداخل في شعره، واحتجّ لفصاحتها «وقد بلغ الأمر بأبي العلاء أن أباح توليد ألفاظ جديدة، إذا دعت الحاجة إلى ذلك كقوله: «والميلاد: الاسم الموضوع لهذا اليوم عربي صحيح... وأن يفرقوا بين لفظه وبين لفظة توليد الحيوان، فإن أقيس ذلك أن يقال: (مَوْلَدَ)، فيستعمل الميم مع الفعل في أوله...[55]. في حين ركّز في شرحه لديوان البحتري على الأبيات التي لم تخل من خطأ أو غريب، فنقد أسلوبه من حيث التعبير والوزن والقافية وكان في رأيه غير ملمّ

بالمدونة اللغوية، فاحتجّ عليه أكثر ممّا احتجّ له رغم معاصرته لصاحب «ذكرى حبيب».

وهذا الاهتمام الخاص من أبي العلاء بهذه الدواوين الثلاثة على اختلاف مواقفه منها هو ما سنظل نفسر به كثافة المداخل المشروحة ضمنها دون سواها، وهو ما تبينّاه في تناولنا للمصادر الأدبية والمصادر اللغوية وما سنتتبع آثاره عند تطرقنا للمصادر الدينية من خلال القرآن والحديث النبوي.

فإلى أي مدى اعتمد الشارح هذين المصدرين باعتبارهما أوّل مرجعين للثقافة العربية الإسلامية؟.

وهل عوّل عليهما بنفس الحجم مقارنة بالمصادر السابقة؟ .

3. المصادر الدينية:

I. القرآن:

يعتبر القرآن المصدر الأوّل للتشريع الإسلامي ومن المراجع الأساسية للغة والثقافة العربية الإسلامية بصفة عامة. فإليه يرجع الفضل في نشأة العلوم وتبلورها كالنحو والبلاغة والتفسير والفقه... كما كان مصدرا من المصادر المعجمية إلى جانب الشعر والأمثال وعلوم اللغة، عُوّل عليه في تأصيل المداخل وتأكيد معانيها. وإنّ أهمية هذا النص في العمل المعجمي ضرورة كرّسها أبو العلاء في عمله اللغوي من خلال الشروح التي وردت علينا رغم أنّه لم يحظ سوى بالمرتبة الخامسة قياسا ببقية المصادر المذكورة سابقا.

لقد بلغت الشواهد القرآنية (14) شاهدا، أي بنسبة (4.3 ٪) من مجموع ما وقع الاحتجاج به من مصادر. ولعلّ هذا التعويل النسبي على

القرآن في تأصيل المداخل راجع إلى نزعة أبي العلاء في اعتماد الشعر لكثرة محفوظه منه، ولكونه شاعرا في مقام أوّل وناقدا لغويا لنص هو من جنس الشعر ثانيا. وأُدمج إلى جانب المصادر الأخرى الشاهد القرآني في شروح أبي العلاء لمقاصد لعلّ تأصيل المدخل المعجمي وتأكيد معناه هو أوّلها. ومن أمثلة ذلك قوله: فـ «أَبْدَعَ: يقال أبدع الشيء وبدعه إذا أحدثه ولم يكن فعله من قبله أحد (والله بديع السماوات والأرض) أي مبدعها»(56). وقوله كذلك «الحُدُورُ: كلّ مكان ينحدر فيه، وهو أسهل من الصعود ولذلك يصّعد في الأمر إذا شقّ علي ومنه قوله تعالى: (سأرهقه صعودا)»(57)، و«أصبر»: أجرأ، من قوله تعالى: (فما أصبرهم على النّار)، أي ما أجرأهم عليها»(58).

واحتجّ كذلك بالشاهد القرآني عند تناوله لمسائل نحوية، فـ«اللّحْن: بالسكون: العدول بالكلام عن ظاهره كقوله تعالى (ولتعرفنّهم في لحن القول)، أي بتعريفهم في القول، واللحن بالتحريك الخطأ في الإعراب»(59).

وقد يورد هذا الشاهد للاحتجاج في رسم الكلمة كقوله في شرح بيت لأبي الطيب المتنبي من تفسير أبيات المعاني: «الزِّنا: تمدّ وتقصر وجاء في كتاب الله - عزَّ وجلَّ - مقصورا وكأنّه إذا مدّ مصدر زانا بزاني»(60).

ويشدّ انتباهنا أمر آخر يتعلق بتلك المداخل التي يجمع في شرحها بين الشاهدين الشعر والقرآن، فغالبا ما سبّق أبو العلاء الآية القرآنية على البيت الشعري، ولعلّ هذه الأولية للقرآن تعود إلى أفضليته عن الشّعر من زوايا عدّة، وإيمان الشارح بكونه كلام الله تعالى يعلو ولا يُعلى عليه له أسبقيته الزمنية على كلّ النصوص الأخرى. ومن أمثلة ذلك قوله: «اليمُّ: البحر وليس أصله بعربي، ولكنهم قد استعملوه قديما. ولما

جاء في القرآن جلّ منزّله، عرفته العرب وردّدته في أشعارها. قال ذو الرمّة: (البسيط)

دَاويّــة ودُجَــى لَيْـلٍ كأنّهما   يَمٌّ تَراطنَ في حافاتهِ الرُّومُ»(61)

وفيما يخص علاقة هذا المصدر بالشروح، فإنّ مستعمله أكثر من إيراده في تأصيل مداخل شعر ابن حصينة بستّة (6) شواهد من مجموع أربعة عشر (14) شاهدا أي بنسبة حضور قُدّرت باثنين وأربعين فاصل ثمانية بالمائة (42.8 ٪)، في حين توزّعت بقية الشواهد على غير هذا الديوان من الشروح كالآتي:

- أربعة شواهد في ديوان أبي تمام بما يساوي ثمانية وعشرين فاصل خمسة بالمائة (58.5 ٪).
- شاهدان في تفسير أبيات المعاني أي بنسبة أربعة عشر فاصل ثلاثة بالمائة (4.3 ٪).
- شاهد وحيد في كلّ من «معجز أحمد» و«ديوان حماسة أبي تمام"، أي بنسبة سبعة بالمائة (7 ٪)، أمّا «عبث الوليد»، فقد خلا في مداخله من هذا المصدر العلائي.

2. **الحديث النبوي:**

ينزّل هو الآخر ضمن المصادر الوحيدة في شروح أبي العلاء لآثار غيره إلى جانب الشعر والمأثور من كلام العرب وعلوم اللغة والقرآن. ويعتبر من أهمّ مصادر الاحتجاج اللغوي خاصّة إذا كان صحيحا وحسنا، وهو ما تمثّله أبو العلاء في شرحه اللغوي من تعويل عليه في مناسبات كانت قليلة في شرح الدواوين ممّا جعلته في المرتبة الأخيرة إذا ما اعتبرنا عدد المداخل المشروحة في هذا المصدر. فمجموع هذه المداخل هو ثمانية (8) أي بنسبة اثنين فاصل ثلاثة بالمائة (2.3 ٪)

من مجموع المصادر المعجمية. وقد استند صاحب الشروح على هذا الضرب من الشواهد لنفس الغايات التي ذكرناها فيما سبق. ومن عيّنات هذا الاستشهاد بالحديث النبوي، قول أبي العلاء في شرح لفظة «الأشر: هو تحزيز أطراف الأسنان وذلك يكون في الشباب، وكانت ذوات اليسر تجيء بمن يؤشّرُها، لذلك جاء في الحديث «لعنت الآشرة والمتآشرة»[62]، و«الصُّوَى: جمع صُوَّة وهي الأرض المرتفعة وقيل الصّوى منار تنصب على الأرض ليُهتدى بها. وفي الحديث «إنّ للإسلام صُوًّى ومنار المنادى لكلّ طريق»[63]. و«الفتّكُ: أن يجيء الرجل إلى آخر وهو آمن منه، فيقتله جهارا وفي الحديث«الإسلام قيَّد الفتك»[64].

وإذا تأملنا في المداخل المشروحة نعثر على مسألة مطروحة في كلّ مدخل فيحتجّ لها بالحديث، وعلى ذلك الأساس تنوّعت الأغراض، لكن يبقى غرض التأصيل لهذه المداخل هو الغاية الأولى لأبي العلاء. ومن هذه الأغراض التي يمكن أن نعتبرها ضمنيّة كتأكيد صيغة المدخل في الجمع فـ «القَزَعُ: جمع قزعة وهي القطعة من السحاب وفي الحديث: «كما يجتمع قزع الخريف»[65].

لم يكن الحديث النبوي حاضرا في الشّروح بالحجم التي ضبطناه في بقية المصادر مقارنة بالشعر والإحالات، إذ اقتصر استعماله على ديوان ابن أبي حصينة بأربعة شواهد، وديوان أبي تمام بثلاثة شواهد، وشاهدٍ وحيد في «معجز أحمد». بينما غيّب صاحب رسالة «الصّاهل والشاحج» هذا النص في تأصيله لمداخل بقية الشروح على الرغم من وعيه بفصاحة الأحاديث النبوية وأهميتها في تحقيق ما يسعى إليه في عمله المعجمي، وهو ما قد نجد آثاره في غير هذه النصوص من العمل المعجمي عند أبي العلاء المعري.

ارتأينا في نهاية تناولنا للمصادر العلائية في شروحه لآثار غيره جمع ما ورد حول هذه المصادر مشتّتا بين الأقسام الثلاثة الكبرى وذلك في جدول إحصائي نضبط فيه توزّعها بين الشروح لبيان نصيب كلّ منها مرتّبة استنادا إلى مقياس الكثافة.

المصادر / الشروح	الشعر	الإحالات	الأمثال	القران الكريم	الحديث الشريف	المجموع	نصيب كل ديوان
ديوان ابن حصينة	83	49	1	6	4	153	٪ 44.6
ذكرى حبيب	56	32	3	6	3	98	٪ 28.5
عبث الوليد	21	21	1	0	0	43	٪ 12.5
ت. أبيات المعاني	11	4	3	2	0	20	٪ 5.8
معجز أحمد	4	10	2	1	1	18	٪ 5.2
د. ح. أ. تمام	3	6	1	1	0	11	٪ 3.2
المجموع	178	122	21	16	8	343	٪ 100

خـاتمـة:

لقد تبيّنّا - ونحن نبحث في مصادر أبـي العـلاء في شروحه لآثار غيره - شاعرا ملمّا بالمدونة الشعرية منذ الجاهلية حتى القرن الخامس للهجرة، ولغويا فَقه اللغة وعلومها فاتّخذها مطيّة لخوضه في مشاغل عصره، وحافظا للقرآن قراءة وتفسيرا، متمثّلا لمأثور كلام العرب، فنهل من هذا الزاد المعرفي بما اقتضته الحاجة العلمية في عمله النقدي الـذي تركّز في الشعر من خلال ما شرح من دواويـن. فاهتم بشرح ديوان معاصره وصديقه ابن أبي حصينة، وشرح البحتري وأبي تمام، وأنشأ شرحين للمتنبي، وكان في جميعها الناقد الذي يحقق الأبيات ويبتّ في نسبتها ويصحّح الرواية فيرفضها حينا ويقبلها حينا آخـر، ويـوازن بين الشعراء، فيحكم لهم أو عليهم محتكما في ذلك إلى نظريته في الشعر وإلـى مذهب كلّ شاعر في نظمه وإنشائه وهو يصدر في عمله عن ثقافة واسعة تشمل علوما متعددة كالنحو والصرف والعروض والشعر[66].

هذه الثقافة الواسعة لمسنا آثارها عند رصد مصادره في الشروح من خلال الشواهد الشعرية التي أثـرى بها عمله المعجمي في شرح المداخل بتأصيلها وتبيّن معانيها، وبما أحـال عليه من كتب وأسماء للغويين في شتّى العلوم تصريحا كان ذلك أو تلميحا عن طريق الإحالات الضمنية التي تداخل فيها كلامه بكلام غيره عند طرحه لبعض المسائل اللغوية واستناده إلـى النص القرآني والحديث النبوي لفصاحتهما وبلاغة معانيهما. وكـان ذلـك هاجسه الأوّل في تعامله مع اللفظة، وكان منهجه القائم على الشاهد الشعري أكثر من غيره خصيصة من خصائص هذه المصادر، وهو أمر أرجعناه إلى كونه شاعرا بالدرجة

الأولى يتعامل مع مدونة شعرية مارسها بمادة هي من جنسها، فكانت أكثر ليونة بين يدي مستعملها، وأداة طيّعة للخوض في المسائل المثارة في نقده وخاصة تلك التي اهتم فيها بالموازنة بين الشعراء، والبحث في السرقات الأدبية وتثبيت التهم على أصحابها من خلال المقارنة بين أعمالهم وأعمال غيرهم وهذا الأمر أدركناه في شرحه لديوان البحتري «عبث الوليد» خاصة، أو احتجاجا لفصاحة شاعر لم يمنعه تأخّره الزمني ولا سبق السلف له من بلوغ الإبداع والارتقاء إلى نموذج القصيدة الجاهلية وهو ما خصّ به ديوان ابن حصينة.

=ولقد اتسمت الشروح في مجملها بنزعة لغوية. فخاض المعري من خلال الاستطرادات في مسائل الإعراب والتصريف وتطرّق إلى قضايا عروضية، فأثار العديد من الاهتمامات اللغوية كالفصاحة والدّخيل والمعرب والتطور اللغوي ملتزما في ذلك بمقوّمات البحث العلميّ، مثريا مواقفه بآراء غيره من أهل الاختصاص، فأحال على اللغويين والمعجمين والشعراء. وكغيره من أصحاب المعاجم، استشهد بالأمثال والآيات القرآنية والأحاديث النبوية. فعندما نتأمل اللغة التي شرحها في آثاره وما احتجّ به لها، ولما ورد في آثار غيره من الدواوين، نتبيّن أهمية تمثّله واستيعابه للمصادر اللغوية الأساسية من معاجم بما احتوته، وقرآن أحاط بعلومه، وحديث خبر دقائق نصوصه، وأمثال عربية وعاها حفظا.

لم يكن الاهتمام العلائي بالدواوين - في رأينا - خاضعا لرؤية نقدية موضوعية في بعض جوانبها وهو ما تبيّنّاه عند تناولنا للمصادر، وضبطنا كيفية توزّعها بين الشروح. إنّ الاعتناء بديوان ابن أبي حصينة له علله الخاصة مثلما كانت لديوان البحتري هو الآخر أسبابه التي جعلت

المعري يتناوله بالشرح، وهي بالتأكيد ليست التي في «ذكرى حبيب» و«ديوان حماسة أبي تمام» ولا في غيرهما من ديواني المتنبي. فالأمير أبو الفتح بن أبي حصينة قبل أن يكون المعري الشاعر مَن يشرح مادّته لأنه يعدّ من أعيان المعرّة، وصديقا حميما آثره الشارح وجامله في مواضع من خلال مواقفه من شعره، فأحجم عن تضمين موقفه النقدي في عنوان الشرح كما فعل في شروحه المتعلقة بدواوين البحتري وأبي تمام والمتنبي، فاحتجّ له، وكان أكثر تعمّقا في شرحه، سائرا في اتّجاه دعم حكمه له الذي صرح به منذ المقدمة، وموغلا في الاستشهاد لفصاحة ألفاظه وسلامة معانيها، منوّعا في الإحالات بشكل لم نعثر عليه في شرحه لديواني المتنبي الذي أجمع مع غيره بكونه ملأ الدنيا وشغل الناس، ولا في ديوان أبي تمام الذي وسمه بـ «ذكرى حبيب»، وهذا الاهتمام الذي أولاه لديوان ابن أبي حصينة هو نفسه في «عبث الوليد»، ولكن بشكل مخالف، بل معاكس وهو ما يثيره العنوان ذاته.

إنّ أبا العلاء ومن خلال شروحه لآثار غيره بدا شخصية أدبية ولغوية سعت – بما توفّر لها من معطيات معرفية – إلى مجادلة المدونة الشعرية منذ القرن الثالث حتى القرن الخامس، فمثلت مقصدا نقديا لدراسة النص الشعري، وعكست مقاربة مخصوصة في معالجة المداخل اللغوية بما استند إليه في شروحها من مصادر معجمية – وان لم يكن له السّبق في استعمالها –، فإنّ الطريقة التي نزّلت بها في كلامه كشفت عن أسلوب خاص حرص من خلاله صاحبه على المحافظة على الطابع الشخصي ومراعاة الجانب التوثيقي في آن من خلال مراوحة طريفة بين درجات الإسناد. فتضمنت استطراداته جوانب من فكره، وأنبأت عن ثقافته وحقّق من خلالها الإضافة وأبان

عن اجتهاد في تخريج المعاني وتفسيرها "فلم يكن المعري راوية للغة فحسب، وما كان ليرضى أن يقف اجتهاده خارج حدودها، فقد وجد من نفسه وهو - الحاذق باللغة - القدرة على تصحيحها فأبدع فيها. وكان يستند في ذلك إلى دراية عميقة لنقض بعض أقوال السابقين من علماء اللغة نحو إبطاله قول الفرّاء في (ميت وماتت) وذلك في شرح ديوان ابن أبي حصينة.

ومن مظاهر اجتهاد المعري تأوّله معانٍ جديدة للألفاظ لم يُسبق إليها مثل تأوّله معنى (حدب)، يقول: «الحَدَبُ: الغليظ من الأرض وفي الكتاب العزيز: (من كلّ حدب ينسلون) أي: من كلّ طريق غليظ من الأرض.... ويجوز أن يكون قوله تعالى: (من كلّ حدب ينسلون) يعني كل قبر، لأنّ القبر يكون مرفوعا على ما حوله، فكأنّه شُبّه بالغليظ من الأرض وقرأ ابن عباس، رحمه الله: (من كل جدث ينسلون)[67].

تأملنا اهتمامات أبي العلاء المعجمية، فتبيّن لنا أنّ الإضافة عنده ذات تجليات مختلفة، تعلّق بعضها بخصائص نصّه المعجمي، وهو نصّ فيه من روحه وفكره ما تفرّد به، واتّصل بعضها بخصائص الآخر بمحاورته التراث اللغوي محاورة جمعت بين المشاكسة والتفاعل. وتجاوز ما رآه محدودا. وتأكّد لدينا أنّ أبا العلاء أبدع وأضاف، إذ جادل السائد وانخرط في مساءلته اعتمادا على مقاربة مكّنته من مقارعة الثابت وإلغاء عوامل التحنيط وتحريك الساكن منه.

الهوامـش

(1) أبو الحسن علي بن أحمد بن سيده، لغوي أندلسي صاحب كتاب المحكم والمحيط الأعظم، وهو من المعاجم الجامعة في اللغة العربية. (تـ 458هـ).

(2) الحسن بن عبدالله أبو سعيد السّيرافي النحوي، نحوي وعلم بالأدب أصله من سيراف بلاد فارس معتزلي من مؤلفاته: شرح المقصورة الدّرية والبلاغة، وشرح كتاب سيبويه (تـ 386هـ).

(3) أبو عبدالله الحسن بن خالويه، لغوي من كبار النحاة أصله من همذان من كتبه: شرح مقصورة ابن دريد ومختصر من شواذ القرآن والاشتقاق... (تـ 370هـ).

(4) أبو علي الفارسي أحد الأئمة في علم العربية. ولد في فسا، من كتبه: التذكرة في علوم العربي وتعاليق سيبويه والشعر والحجة وجواهر النحو والإغفال فيما أغفله الزجاج من المعاني والمقصور والممدود والعوامل في النحو. (تـ 377هـ).

(5) الأمير أبو الفتح بن حصينة، ذكره ياقوت في معجم الأدباء ووصفه بالأديب الشاعر، ويدل ما أورده من شعره أنه كان شاعرا مجيدا. وذكره ابن عساكر في تاريخ دمشق فقال: الحسين بن عبد الله بن أبي حصينة المعري شاعر مشهور، وحضر وفاة القاضي أبي يعلى حمزة بن الحسين بن العباس الحسيني ورثاه بقصيدة (تـ 457هـ).

(6) أبو القاسم الآمدي، هو الحسن بن بشر الآمدي، أديب وشاعر. (تـ 371هـ).

(7) هو عنوان شرح أبي العلاء المعري لديوان أبي تمام (تـ 231هـ). الديوان، تحقيق شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت 1987م،

(8) شرح ديوان حماسة أبي تمام، تحقيق حسن نقشه، نشر دار المغرب الإسلامي، بيروت 1991م.

(9) عنوان شرح أبي العلاء لديوان البحتري (تـ 284هـ)، تحقيق حسن كامل الصيرفي، طبعة دار المعارف، القاهرة ، 1970م.

(10) شرح ديوان المتنبي (تـ 354هـ)، تحقيق عبدالمجيد دياب، دار المعري (د ت).

(11) تفسير أبيات المعاني، تحقيق، مجاهد محمود الصواف ومحسن عياض عجيل، نشر دار المأمون للتراث، دمشق، 1979م.

(12) ابن حصينة، ديوان ابن حصينة، شرح أبي العلاء المعري، تحقيق، محمد أسعد طلس، ط 2، دار صادر، 1999م، ج 2، ص 284.

(13) ديوان أبي تمام، ج 2، ص 440.

(14) البحتري، عبث الوليد، شرح ديوان البحتري، إملاء أبي العلاء المعري، تحقيق، أسعد طرابزوني الحسين، دار الرفاعي للنشر والطباعة، (د.ت)، ص 105.

(15) عبث الوليد، ص 146.

(16) عبث الوليد، ص 54.

(17) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 125.

(18) يوسف العثماني، الاهتمامات اللغوية في آثار أبي العلاء المعري، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس 2005م، ص 290.

(19) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 108.

(20) ديوان أبي تمام، ج 1، ص 11.

(21) أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، (معجز أحمد)، تحقيق، عبدالمجيد دياب، ط 2، دار المعارف (د ت)، ج 1، ص 256.

(22) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 71.

(23) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 67.

(24) عبث الوليد، ص 30.

(25) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 100.

(26) رسالة ابن القارح، تحقيق، عائشة عبدالرحمن، دار المعارف، القاهرة، 2008م، ص26.

(27) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، (د.ت)، ج 4، ص 240.

(28) عبدالكريم محمد السّمعاني، الأنساب، تحقيق عبدالرحمن بن يحيى المعلمي، ط1، نشر مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1382هـ، ص 536.

(29) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، ط 1، دار الغرب الإسلامي، 1993م، ج 3، ص 107.

(30) الاهتمامات اللغوية في آثار أبي العلا المعري، ص 537.

(31) ديوان أبي تمام، ج 1، ص 17.

(32) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 66.

(33) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 32.

(34) ديوان أبي تمام، ج 1، ص 8.

(35) محمد طاهر الحمصي، مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها، طبعة دار الفكر المعاصر، 1986م، ص 75.

(36) عبث الوليد، ص 310.

(37) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 95.

(38) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 165.

(39) أبو عبيدالله محمد بن عمران، إخباري مؤرخ أديب، أصله من خراسان، ومولده ووفاته ببغداد. كان مذهبه الاعتزال. له كتب عجيبة، أتى على وصفها ابن النديم منها (المفيد) في الشعر والشعراء ومذاهبهم، و(الأزمنة) في الفصول الأربعة والغيوم والبروق وأيام العرب والعجم، و(المونق) في تاريخ الشعراء، و(معجم الشعراء)، و(الموشح) و(أخبار البرامكة)، و(شعر حاتم الطائي) و(أخبار السيد الحميري) و(أخبار المعتزلة)، و(المستنير) في أخبار الشعراء المحدثين، أولهم بشار وآخرهم ابن المعتز، و(الرياض) في أخبار العشاق، و(الرائق) في الغناء والمغنين، و(أخبار أبي مسلم الخراساني) و(أخبار شعبة ابن الحجاج) و(أخبار ملوك كندة) و(أخبار أبي تمام) والمراثي) و(تلقيح العقول) في الأدب، و(الشعر) و(أشعار الخلفاء) و(ديوان يزيد بن معاوية الأموي) و(أشعار النساء)، وغير ذلك(تـ 384).

(40) ديوان حماسة أبي تمام، ج 2، ص 739.

(41) أبو يحيى محمد بن الحسين (تـ 272هـ).

(42) ديوان أبي تمام، ج 2، ص 276.

(43) أبو الحسن سعيد بن سعدة، من نحويي البصرة (ت 211هـ).

(44) أبو العلاء المعري، تفسير أبيات المعاني، تحقيق مجاهد محمود الصواف ومحسن عياض عجيل، نشر دار المأمون للتراث ، دمشق ، 1979م، ص 110.

(45) عبث الوليد، ص 44.

(46) عبث الوليد، ص 183.

(47) تفسير أبيات المعاني، ص 238.

(48) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 138.

(49) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 131.

(50) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 103.

(51) ديوان أبي تمام، ج 1، ص 439.

(52) تفسير أبيات المعاني ، ص 157.

(53) ديوان ابن أبي حصينة ، ج 2، ص 102.

(54) مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها، ص 157.

(55) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 42.

(56) تفسير أبيات المعاني، ص 41.

(57) ديوان حماسة أبي تمام، ج 1، ص 14.

(58) معجز أحمد، ج 2، ص 245.

(59) تفسير أبيات المعاني، ص 20. والآية هي: **﴿لا تقربوا الزّنا إنه كان فاحشة وساء سبيلا﴾**.

(60) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 130.

(61) ديوان ابن أبي حصينة،ج 2، ص 232.

(62) ديوان ابن أبي حصينة،ج 2، ص 77.

(63) ديوان أبي تمام، ج 2، ص ، 312.

(64) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 41.

(65) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 67.

(66) الاهتمامات اللغوية في آثار أبي العلاء المعري، ص 323.

(67) ديوان ابن أبي حصينة، ج 2، ص 215.

منهج التيسير في النحو المغربي: دراسة مقارنة بين ألفية ابن معطي الجزائري وألفية ابن مالك الأندلسي

عمار ربيح(*)

في تيسير النحو:

بدأ النحو صناعة بسيطة، تقيم أوَد بعض الموالي الذين تخلفوا عن السليقة العربية، إذ وُجدوا في عصر بَعُد عن عصر الفصاحة والبيان، فكان جملة من القواعد والقوانين، التي تضبط صحة النطق بكلام العرب، فتبعد المتكلم عن اللحن الذي يزري بالرجل الكريم، ولكنه ما لبث أن صار فنًا، له أصوله وقواعده، التي تذهب به إلى أبعد من أن تكون الغاية منه إصلاح منطق، أو تهذيب لسان، فانبرى إلى هذا الفن، أساتذة البصرة والكوفة، يجوّدونه ويثقفونه، ويوسعون فيه ويطيلون، ويغربون ويغمضون، حتى أنكره أولو الطبع والسليقة منهم.

ولم يحد النحاة عن هذا النهج الذي سلكوا، ولا الطريق التي ترسموا، فكأن النحو خلق لكي يكون غامضا، وقد سأل الجاحظ يوما الأخفش الأوسط - وكان ألف العسر في مؤلفاته - «أنت أعلم الناس بالنحو فلمَ لا تجعل كتبك مفهومة كلها؟ وما بالنا نفهم بعضها، ولانفهم أكثرها؟ وما بالك تقدم بعض العويص، وتؤخر بعض المفهوم؟ فأجابه:

(*) كلية الآداب واللغة العربية - جامعة بسكرة - الجزائر.

أنا رجل لم أضع كتبي هذه لله، وليست هي من كتب الدين، ولو وضعتها هذا الوضع الذي تدعوني إليه، قلّت حاجتهم إليّ فيها، وإنما كانت غايتي المَنِيلة، فأنا أضع بعضها هذا الوضع المفهوم، لتدعوهم حلاوة ما فهموا، إلى التماس فهم ما لم يفهموا، وإنما قد كسبت في هذه، التدبيرَ، إذ كنت إلى التكسب ذهبت..»[1].

وأضاف النحاة إلى هذا ما تعلموا من مبادئ الفلسفة والمنطق، فمزجوا النحو بمسائله، وأجروا عليه كلياته، وصاغوه في مقدماته، واحتجوا باستدلالاته، فكنت لا ترى تحت جبة النحو إلا منطقا، حتى قال بعض الأعراب: «أراكم تتكلمون بكلامنا، في كلامنا، بما ليس من كلامنا..»، وكان أبو علي الفارسي يردد: «إن كان النحو ما يقوله أبو الحسن الرماني، فليس معنا منه شيء، وإن كان النحو ما نقوله فليس معه شيء..»[2].

إن النحو العربي قد تأذى كثيرًا مما أصابه على أيدي هؤلاء، وكان أكثر مصابه، إعراض الناس عنه، والنفور منه، واطراحه بعيدا، لما كان فيه من العسر والاستغلاق، وخصوصا لدى الناشئة من أبناء العربية، وقد وعى قِدمًا كثير من الدارسين هذا الخطر، فتجندوا لدفعه بما يملكون، فكانت ضرورة تيسير النحو، وتبسيطه، ليقبل عليه الطلاب، وقد تعشقوا سحره وكماله، وتلَمّظوا حلاوته وجماله.

وأخذ هذا التيسير يتبدى في اتجاهين متوازيين، كان الأول منهما، محاولة تقديمه في مؤلفات سهلة ميسرة، بعيدة عن الإطالة والتطويح، تصل الغاية من أقرب طريق، إذ ليس يخفى على هؤلاء، ما يعاني التلامذة من الكد في سبيل فهمه، والإحاطة بمسائله الطويلة العسرة على الأفهام، وكأنهم وعوا مقالة الجاحظ إلى كل من تصدر لتعليم

الناشئة.. «أما النحو، فلا تشغل قلب الصبي منه، إلا بقدر ما يؤديه إلى السلامة من فاحش اللحن، ومن مقدار جهل العوام في كتاب إن كتبه، وشعر إن أنشده، وشيء إن وصفه، وما زاد على ذلك، فهو مشغلة عما هو أولى به، ومذهل عما هو أرد عليه، من رواية المثل والشاهد، والخبر الصادق، والتعبير البارع، وإنما يرغب في بلوغ غاية النحو ومجاوزة الاقتصاد فيه، من لا يحتاج إلى تعرف جسيمات الأمور، والاستنباط لغوامض التدبير، لمصالح العباد والبلاد، ومن ليس له حظ غيره ولا معاش سواه، وعويص النحو، لا يجري في المعاملات ولا يضطر إليه شيء..»[3].

واستجاب كثير من أئمة النحو وعلمائه لنصيحة الجاحظ، فمضوا يضعون الملخصات والمختصرات والشروح، «ولعل مختصرًا في النحو للناشئة لم يلق من الشهرة حينئذ ما لقيه مختصر الزجاجي (ت 337هـ). وقد سماه «الجمل في النحو» وطارت شهرته في الآفاق، إذ ظل طويلا يدرس للناشئة في الشام واليمن ومصر وبلدان المغرب والأندلس، وأكب عليه أعلام النحاة في تلك الأمصار بالشرح وقيل: إن شروحه أربت على مائة وعشرين شرحا..»[4].

أما الاتجاه الثاني، فكان جملة من الاعتراضات التي وجهت إلى النحو عبر قرون، وكانت سببا فيما لحقه من الإنكار والطعن، وربما تلا ذلك - في بعض الأحيان - توجيهات ومقترحات لإصلاحه، كالذي عرف عند ابن مضاء القرطبي.

لقد أخذ نحاة هذه البلاد من الاتجاهين - اتجاهي التيسير - بنصيب مفروض، وكان الاتجاه الأول أكثر حضورا، لانصراف أكابر النحاة في هذا البلد إلى التعليم بكثرة في المدارس التي أقيمت ببلاد

المغرب خصوصا، فالعربية كانت لغة الدين، وكثير من أبناء المغرب كانوا من البربر الذين اعتنقوا الدين وتعلقوا به، فأحبوا العربية ورغبوا فيها، واستصعبوا غوامض النحو المطروحة بين أيدهم، فوضعت لهم الشروح والمختصرات والمتون تقيم ألسنتهم وتصلح الخلل فيها. وسنخصص حديثنا عن المتون النحوية الشعرية ونجري بعض المقارنات بين بعضها.

المتون النحوية:

جاء في دائرة معارف القرن العشرين: «المتن من كل شيء، ماظهر منه، وما صلب من الأرض وارتفع، والمتن الظهر، ومتن الطريق جادتها، ومتن الكتاب، خلاف الشرح والحواشي»[5].

فهذا هو الاصطلاح اللغوي، لمادة (متن)، ولعل المتون النحوية، قد استمدت أصل تسميتها من هذه المعاني، فمتن الكتاب هو كالظهر الذي يقيمه، أو هو جادته وطريقه الصحيح أو هو الأصل خلاف الحواشي والشروح.

وأما في الاستعمال، فإن المتن قطعة من الشعر أو النثر، نظمت أو أنشئت في علم من العلوم وجمعت في اختصار وإيجاز شديد غير مخل بأصول ذلك العلم وكلياته، يسهل حفظها لدى الناشئة من الطلاب، فيحيطون من خلالها بذلك العلم ويقيدون أوابده، يلقيها المعلمون ويهتمون بشرحها وبسطها تدريسا وتأليفا.

وقد شاع هذا النمط من التأليف منذ القدم في علوم الفقه والمواريث والقراءة خصوصًا[6]، واهتم المتعلمون بها اهتمامًا بالغًا فكانت عندهم مما يستعينون به على إجادة العلوم والإحاطة بها، وهم

يرددون عبارتهم المشهورة «احفظ المتون، تأتكَ الفنون»، وكانت هذه المتون من المصادر المفروضة على الطلاب في المدارس والزوايا والأربطة، وهي الأساس في البرامج التي يقوم عليها النظام التعليمي في تلك المعاهد، يقول الدكتور شوقي ضيف: «وكانوا يدرّسون في الأزهر الشريف إلى عهد قريب للطلاب متن الآجرّومية في السنة الأولى بالقسم الابتدائي، وفي السنة الثانية كانوا يدرسون لهم مختصرًا وسع قليلا هو المقدمة الأزهرية في علم العربية للشيخ خالد الأزهري (ت905هـ) وكانوا يدرسون لهم في السنة الثالثة «قطر الندى» لابن هشام وهو أوسع منهما جميعا، وفي السنة الرابعة كانوا يدرسون لهم «متن الألفية»(7).

لقد كانت المتون أداة التعليم الأولى لما تميزت به في عمومها من الاختصار والسهولة والإحاطة والشمول، والبعد عما يرهق المتعلمين من الأقيسة والتعليلات وما يستتبعها من التأويل البعيد، كما كانت براءً من الخلاف النحوي الذي امتلأت به بطون الكتب من غيرها، مما يشتت الذهن لدى الطلاب ويكله.

وقد انقسمت هذه المتون بحسب نوع الكلام الذي سيقت عليه، إلى شعر أو نثر، فسميت المتون الشعرية منها، منظومات، ومن أشهرها منظومة ابن معط المسماة «الدرة الألفية في علم العربية»، ومنظومة ابن مالك المسماة «الخلاصة» أو «الألفية» ومنظومة ابن الحاجب المسماة «الوافية» وهي مقدمة الكافية.

وسيكون بدء حديثنا عن هذه المتون الشعرية المسماة المنظومات.

المتون الشعرية أو المنظومات:

يدخل نظم العلوم شعرا، فيما عرف بالشعر التعليمي، وهو نمط من الشعر، ظهر في العصر العباسي، تأثرا بما عند بعض الأمم المجاورة من سنة في نظم المآثر والأخبار والأنساب[8]، ووجد هذا الفن طريقه إلى الشعراء، من خلال مشاركة بعضهم في نظم موضوعات الكلام والتاريخ والقصص، وكان أبرز من نظم في هذا «أبان بن عبدالحميد اللاحقي» الذي نظم كتاب «كليلة ودمنة» ونظم قصيدة في الصوم وسيرة أنوشروان وغيرها[9]، وتوالى الشعراء ينسجون على منوال هذا الفن الجديد، حتى بلغ الأمر العلماء والفقهاء والمحدثين والنحاة، حين رأوا فيه طريقة، لا يعدم نفعها، ولا يخفى أثرها في الإحاطة بعلومهم، وتسهيل حفظها، فأنشأ ابن دريد، مقصورته في مدح أبي ميكال، وجمع فيها فنون الشعر، واللغة، والبلاغة، ونظم ابن عبدربه، أرجوزته التاريخية في مغازي عبدالرحمن الناصر.

وينبغي التنبيه، إلى أن صفة المتن لا تطلق على هذه المنظومات، إلا أن تكون مبنية على بحر الرجز، الذي اختاره الشعراء من العلماء، ليبنوا عليه نظمهم؛ لسهولته ومطاوعته لما في معاني العلوم من الدقة والإيجاز، ويعرف هذا البحر باسم «عالِم الشعر»، ثم إن هذه المنظومات، قائمة على تعدد القوافي، فكل بيت فيها يستقل بقافيته، كما يأتي كل بيت مصرعًا.

وفي النحو، كانت صعوبة هذا العلم على أفهام الطلاب، ووعورة مسلكه بينهم، سببا دافعا إلى محاولة تقريبه إليهم.

وعلى العموم فإن هذا المنهج المبكر في النظم، يعد الممهد لمنهج متكامل فيه، خط طريقه يحيى بن معط الجزائري، واستكمل السير فيه

وبلغ الغاية جمال الدين بن مالك الجياني، وسنقف عند منظومتيهما: الألفيتين، لنتبين سبق المغاربة والأندلسيين إلى تقديم النظم، فنًا متكاملا، له أصوله وقواعده، فاستحقوا أن يُتّبعوا في ذلك، وقد فُعل.

- ألفية ابن معط (الدرة الألفية في علم العربية):

وهو الاسم الذي اشتهرت به منظومة يحيى بن معط الزواوي الجزائري (ت 628هـ)، وغلب عليها، لشيوعه من خلال ألفية ابن مالك، فهو الذي دعاها بهذا حينما كان يفاضل بينها وبين ألفيته، إذ قال:

وتقتضي رضىً بغير سُخط فائقة ألفية ابن معط

أما صاحبها فقد أطلق عليها اسم «الدرة الألفية» بقوله في تمامها:

تحويه أشعارهم المرويّة هذا تمام الدرة الألفية

ومنظومة ابن معط هذه، كانت «أول منظومة نحوية في ألف بيت، ولم يسبقه أحد في نظم القواعد النحوية في ألف بيت، فهو صاحب الفضل في هذا الشأن، لأنه فتح الباب لمن أتى بعده، كابن مالك والسيوطي»[10].

وقد عرف ابن مالك قدر الرجل وفضله عليه، فذكره مثنيا عليه بقوله:

وهْو بسبق حائزٌ تفضيلا مستوجبٌ ثنائيَ الجميلا

وبلغت أبيات «الدرة» ألفا وثلاثة وعشرين بيتا، نظمها ابن معطي على بحري الرجز والسريع، وهما بحران متداخلان من مجموعة واحدة، يطلق عليها مجموعة «الرجز» وهي تقوم على تفعيلة «مستفعلن» بالأساس:

فالأول تفعيلاته: مستفعلن مستفعلن مستفعلن – مرتين.

والثاني: مستفع لن مستع لن مفعولات – مرتين.

يقول ابن معط في بيان سبق نظم ألفيته وبيان بحرها[11]:

وذا حدا إخوان صدقٍ لي على	أن اقتضوا مني لهم أن أجعلا
أرجــوزة وجيــزة في النحو	عدتها ألف خلت من حشــو
لعلمهــم بأن حفظ النظــم	وفق الذكي البعيد الفهــم
لا سيما مشطـور بحر الرجَز	إذا بني على ازدواج موجَــزِ
أو ما يضاهيــه من الســريع	مزدوج الشطور كالتصريــع

ولئن كان بناء الألفية على بحرين، مما يدل على براعة ابن معط ومقدرته الشعرية، وتمكنه العروضي، فإن ثقل بحر السريع وصعوبة تصرفه، ربما كان سببا في استثقال حفظ هذا المتن، وبطء دورانه على الألسن، فلم تنل ألفيته مكانتها الجديرة بها، بين الشعر المنظوم عموما.

وعلى الرغم من هـذا، فقد تلقى الشراح هـذا العمل بكثير من الإعجاب والإكبار، لسبقه وتميزه، ونهجه الجديد في التيسير والإحاطة، فأشبعوه شرحا، حتى بلغت شروح الألفية، على ما أحصاها محقق «الفصول الخمسون»، اثني عشر شرحا أو يزيد[12].

وقد تناول ابن معط في ألفيته الموضوعات الآتية:

1. الكلام وما يتألف منه. 2. الإعراب وعلاماته.

3. الفعل وأقسامه. 4. حروف الجر.

5. ما لا ينصرف من الأسماء. 6. الفعل اللازم والمتعدي.

7. الفاعل. 8. المفعول به.

9. ظن وأخواتها. 10. تعدي الفعل للمصدر والظرف.

11. الحال. 12. التمييز.

13. المفاعيل الخمسة. 14. الاستثناء.

15. نائب الفاعل. 16. المعرفة والنكرة.

17. التوابع. 18. المبتدأ والخبر.

19. كان وأخواتها. 20. إن وأخواتها.

21. التعجب. 22. المشتقات.

23. النداء. 24. ضرورة الشعر.

فهذه أهم الأبواب النحوية، التي تناولها ابن معط في ألفيته، وقد استغنى عن أبواب الاشتغال، والتنازع لعدم حاجة المبتدئ إليها، أما بقية الأبواب، فقد تناولها بأسلوب سهل محكم الصياغة في القواعد، ذلك أن الرجل كان «يجيد صناعة الشعر ونظم الكلام، فخلت ألفيته من الثقل والتنافر، ما جعلها قريبة المأخذ، يسيرة التناول، يقول في باب تعدية الأفعال[13]:

المصدر المبهم للتأكيد مثل بيان النوع والمحدود

والكل منصوبًا إذا ما وقفا عليه فعل كطمعت طمعا

وفي بيان النوع عاد القهقرى واشتمل الصماء يمشي الخطرا

وقد ضربته أشد الضرب سوطين أو ألفا كهذا الضرب

والفعل تارة يكون مضمرا وينصب الذي يكون مصدرا

فهذا المثال وغيره، واضح في سهولة العبارة، ومتانة التركيب، ثم البناء الكلي للنموذج، مما يترتب عليه يسر الفهم وسهولة وسرعة الاستيعاب.

ولا شك في أن ما يزيد من سهولة هذا النظم، وبساطة استيعاب القواعد والأحكام فيه، ما ضمنه إياه ابن معط، من الاقتباسات والاستشهادات، القرآنية والشعرية، فلم يكتف بما يورده هو من أمثلة توضيحية، بل كان يضمن الشطر من الشعر الشاهد، أو الجزء من الآية فيما ينظمه، وهي ميزة تفردت بها ألفية ابن معط، فزانت أبياتَها:

أ - الاقتباس من القرآن الكريم:

كان الاستشهاد بالقرآن الكريم سمة مميزة للنحو المغربي، فقد جعلوه في مقدمة شواهدهم السماعية، ولم يمنع ابن معط أن جاء متنه منظومًا، أن يضمنه بعض آي الذكر الحكيم، وأمثلة ذلك كثيرة جدا منها:

قال في الجر بحتى في البيت رقم 81:

واجرر بحتى نحو «حتى مطلع»   وبعد مذ ومنذ إن شئت ارفع

اقتبس «حتى مطلع» من قوله تعالى ﴿**حتى مطلع الفجر**﴾[14].

وفي البيت رقم 220، قال في النصب على نزع الخافض:

يكون ساقطا ومستبينا   كاختار موسى قومه سبعينا

من قوله تعالى: ﴿**واختار موسى قومه سبعين رجلا لميقاتنا**﴾[15].

وفي البيت رقم 307، يستشهد على نائب الفاعل بقوله:

يكون مفعولا كغيض الماءُ   وقضي الأمرُ ويشفى الداءُ

ففيه اقتباسان من قوله تعالى: ﴿**وقيل يا أرض ابلعي ماءك وياسماء أقلعي وغيض الماءُ و استوت على الجودي**﴾[16].

واستشهد ابن معط ببعض القراءات القرآنية على بعض أحكامه التي يوردها من ذلك:

ومثل ذاك كاشفاتُ ضرِه وقد روي أيضا متمُ نوره

فكاشفاتُ ضره، ومتمُ نوره قرئتا بالإضافة، كما قرئتا بالتنوين والإعمال فيما بعدهما النصب في قوله تعالى: ﴿**هل هن كاشفاتُ ضرِه**﴾[17]، وفي قوله أيضا: ﴿**والله متمُ نورِه ولو كره الكافرون**﴾[18].

ب - من الشعر العربي:

فكما ضمن ابن معط آيات القرآن الكريم نظمه، فقد ضمنه أيضا بعضا من الشعر الذي استشهد به النحاة على بعض قواعدهم باستشهاداتهم المشهورة، ومن ذلك:

في باب الحال يقرر النحاة أن صاحب الحال لابد أن يكون معرفة، ويستثنون من ذلك ما إذا تقدمت الحال على صاحبها، فيجوزون في هذه الحال أن يكون صاحب الحال نكرة ويسشهدون على ذلك ببيت منسوب إلى كثير عزة، وهو قوله[19]: (من مجزوء الوافر):

لِمَيَّةَ مُوحشًا طللُ يَلوحُ كأنّهُ خِــلَلُ

فلفظة «موحشا» تعرب «حـالا» وصاحبها لفظة «خلل» المنكرة، وقد جاز تنكيرها لتقدم الحال عليها، ويتناول ابن معط هذه القاعدة ويضمنها هذا الشاهد بقوله:

وحال ما نكر قبله تحللْ كقوله: لمية موحشا طللْ

ويقرر النحاة أن الحال لا تكون إلا نكرة فإذا ما جاء ظاهر الكلام أن الحال فيه معرفة، لجؤوا إلى تأويلها بالنكرة، كما قرروا أن الحال لا

تكون إلا مشتقة فإذا جاءت اسما جامدا كالمصدر وجب تأويل الجامد بمشتق، ويستشهدون على ذلك بقول لبيد[20]: (من الطويل)

فأرسَلَها العِرَاكَ ولمْ يَذُدْها وَلَمْ يُشفِقْ علَى نَغَصِ الدِّخَالِ

ويلخص ابن معط هذه القاعدة ويذكرها شاهداً في قوله:

وقد تكون الحال طورا معرفة في حكم تنكير ومشتق صفة

كقوله:

أرسلها العراكا ومهده و وحده أتاكا

ويشير النحاة إلى (رب) وأنها قد تضمر في الشعر وبخاصة بعد «الواو» وهو ما يسمى (بواو رب) وقد استشهدوا على ذلك بقول رؤبة[32]: (من الرجز):

وقاتِمِ الأَعْمَاقِ خَاوِي المُخْتَرِقنْ

يقول ابن معط في هذه القاعدة[22]:

وربّ إن كفت بما كريما صارت كمثل إنما وعلّمَا

فيقع الاسم والفعل بعدها وأضمروا في الشعر رب وحدها

وحيثما لها دليل باقِ كقوله: وقاتم الأعماق

إن هذه الطريقة في الاستشهاد تدل على قدرة عجيبة امتلكها ابن معط وهو ينظم هذه الألفية التي مهدت الطريق لابن مالك ومن جاء بعده ليصنعوا نظما في النحو بلغ الغاية والكمال.

وقد أفاضت هذه الألفية على النحاة ظلالا، فترسموا خطاها واقتبسوا من علمها وتأثروا بمذهب ابن معط فيها، وخصوصا نحاة مصر وعلى رأسهم ابن هشام في كتابه «اللمحة البدرية في علم العربية» الذي يعد من الكتب التعليمية التي التزمها الأزهر الشريف منهجا دراسيا.

ألفية ابن مالك (الخلاصة):

بلغ ابن مالك في النحو شأوًا بعيدًا، ورسخت قدمه في تعليمه، ومهر في التعلم فيه حتى أجاد، فرأى أن أعلقه بالذهن وأبلغه إلى القلب ما كان نظما، فراح ينظم هذا النحو نظما يسيرا، تستوعبه الأفهام، وتستسهله الألسن، فكان نظم «الكافية» في ثلاثة آلاف بيت تقريبا، ولكن هذا العدد الضخم، سيحول دون بلوغ الغاية، إذ النفس مفطورة على حب اليسير الهين، مولعة بالقليل الكافي، ورأى ابن مالك صنيع ابن معط، فأعجب به وأخذ، لإحاطته وانفراده في بابه، فعزم أن يقصّر ما قد أطال، ويوجز ما قد أوسع، فاختصر «الكافية» في ألف بيت وسماها « الخلاصة»، على أن تكون أحصى منها، وأجمع لمقاصد النحو، يشغل بها الناس ويصرفهم عن «ألفية ابن معط» فقال فيها[23]:

وأستعين الله في ألفيهْ مقاصد النحو بها محويهْ

تقرب الأقصى بلفظ موجز وتبسط البذل بوعد منجز

وتقتضي رضى بغير سخط فائقة ألفية ابن معط

«وهي كما قيل: غزيرة المسائل، ولكنها على الناظر بعيدة الوسائل، وهي مع ذلك كثيرة الإفادة، موسومة بالإجادة، وليست لمن هو في هذا الفن في درجة ابتدائه، بل للمتوسط يترقى بها درجة انتهائه»[24].

ولذلك كانت الألفية، منهاج الدارسين في المعاهد العليا والجامعات في هذا العصر.

وطارت بها الشهرة فأطبقت الآفاق، وتلقاها أكثر الناس بالإعجاب والإكبار، ولم تعدم لها بعض الحسدة والطاعنين، الذين أقلوا من شأنها، وهونوا أمرها، ورموها بالضلال البعيد، فقد نسب إلى أبي حيان

– في قول آخر – قوله فيها: «ما فيها من الضوابط والقواعد، حائد عن مهيع الصواب، وقد ذكر بعض أصحابه أن:

ألفية ابن مالك   مطموسة المسالك

وكمْ بها مشْتغلٌ   أُوقع في المهالك[25]

وكانت ألفية ابن مالك، مدار الدرس النحوي في القرنين السابع والثامن الهجريين، وربما نسي الناس أن في النحو (كتاب) سيبويه، و(مقتضب) المبرد، و(جمل) الزجاجي، ولم يذكروا غير (ألفية) ابن مالك، لبساطتها وقرب مأخذها، وسهولة حفظها وتداولها بين الطلاب خصوصا، في إحاطة بجميع أبواب النحو ومباحثه.

وقد تضمنت»الخلاصة أهم تلك الأبواب التي يحتاج إليها طالب النحو ومنها:

1. الكلام وما يتألف منه.
2. المعرب والمبني.
3. النكرة والمعرفة.
4. المبتدأ والخبر.
5. كان وأخواتها.
6. أفعال المقاربة.
7. إن وأخواتها.
8. لا النافية للجنس.
9. ظن وأخواتها.
10. أعلم وأرى.
11. الفاعل.
12. نائب الفاعل.
13. الاشتغال.
14. اللازم والمتعدي.
15. التنازع.
16. المفاعيل الخمسة.
17. الاستثناء.
18. الحال.

19. التمييز. 20. حروف الجر.

21. الإضافة. 22. المشتقات.

23. التعجب. 24. نِعم وبئس.

25. أفعل التفضيل. 26. التوابع.

27. النداء. 28. الاختصاص.

29. إعراب الفعل وعوامل النصب والجزم.

30 التحذير والإغراء. 31. أسماء الأفعال والأصوات.

32. ما لا ينصرف. 33. المقصور والممدود والجموع.

34. التصغير والنسب. 35. الوقف والإمالة والتصريف.

36. الإعلال والإبدال والإدغام.

وهي كما نرى مستوفية لأهم أبواب النحو ومباحثه، عرضها ابن مالك في إيجاز ودقة بعيدا عن كثرة الآراء، إلا ما كان يراه مهما.

وعلى خلاف ابن معطي فإن استشهادات ابن مالك بالقرآن الكريم أو شعر العرب الذي تضمنته الألفية كانت محدودة وقليلة جدا.

أ - الاستشهاد بالقرآن الكريم:

لم تتجاوز مواضع الاستشهاد بالقرآن الكريم عند ابن مالك الثمانية، في حين بلغت عند ابن معط أكثر من أربعين، ومن أمثلتها في ألفية ابن مالك قوله:

وما لتفصيل كإمَّا منًّا عامله يحذف حيث عنّا

فقوله: «إما منّا» مقتبس من قوله تعالى: ﴿**فإما منًا بعدُ وإما فداءً حتى تضع الحرب أوزارها**﴾[26]، للاستدلال على مجيء «إما» للتفصيل في الكلام.

وساق في التمييز المنصوب بعد الإضافة، قوله:

والنصب بعد ما أضيف وجبا إن كان مثل: «ملء الأرض ذهبا»

وهو من قوله تعالى: ﴿**فلن يقبل من أحدهم ملء الأرض ذهبا ولو افتدى به**﴾[27].

وفي حذف الياء من المنادى المضاف إلى (أم، عم)، قال:

وفتح أو كسر وحذف اليا استمرْ في يا ابن أمِّ يا بن عمَّ لا مفرْ

فقوله: «يا بن أمِّ» مأخوذ من قوله تعالى: ﴿**قال يا ابن أم لا تأخذ بلحيتي ولا برأسي**﴾[28]، وقد جاز بعد حذفهما البناء على النصب والجر وبهما قرئ.

ب - الاستشهاد بالشعر:

يأتي ابن مالك بعد ابن معط في الاقتباس من الشعر في ألفيته، فقد كانت اقتباسات ابن معط ثلاثا وثلاثين في حين أنها عند ابن مالك لا تكاد تبلغ العشرة، ثم إن اقتباس ابن معط اقتباس كامل في أكثر الأحيان، فلم يقل عن الجملة إلا قليلا، إلا أنه عند ابن مالك لا يكون إلا كلمة أو كلمتين، ولم يأت اقتباس بيت كامل إلا مرة واحدة، ومن أمثلة ذلك، قوله:

وقيل يا النفس مع الفعل التزمْ نون وقاية و«ليسي» قد نظمْ

فقد أشار به إلى قول الراجز[29]:

عَدَدْتُ قَوْمي كعديدِ الطِيسِ إذْ ذهَبَ القَومُ الكِرامُ لَيْسِي

وفي قوله:

ولا ضـــرار كبنات الأوبــر كذا وطبت النفس يا قيس السري

اقتباسان، الأول في «كبنات الأوبر» مأخوذ من قول الشاعر[30]:

ولقدْ جَنيتُكَ أكْمُؤا وعَسَاقِلاَ ولقدْ نَهيتُكَ عنْ بَنَاتِ الأَوْبَرِ

والثاني في «طبت النفس» وهو من قول راشد بن شهاب اليشكري:

رأيتُكَ لمَّا أنْ عرفتَ وُجوهَنَا صدَدْتَ وطِبْتَ النفسَ يا قَيسُ عَنْ عَمْرِو[31]

واقتبس ابن مالك من الشعر بيتا كاملا هو قول أبي المقدام[32]: (من الرجز)

لا أقعدُ الجُبنَ عن الهيجاءِ وَلوْ توَالتْ زُمَــرُ الأعــدَاءِ

عن مجيء الحال «معرفة» في «الجبن».

إن قلة الاستشهادات والاقتباسات جعلت ألفية ابن مالك أكثر متانة في صوغ القواعد، كما جعلتها أصلح للمتوسطين من طلاب النحو، كون التمثيل أليق بالمبتدئين، لحاجتهم إلى النماذج.

كما كان ذلك دافعا إلى شرحها وتوضيح قواعدها وأحكامها، مما أكسبها شهرة وانتشارا، يضاف إلى ذلك أن أسلوب ابن مالك، كان أقرب إلى الأسلوب العلمي الدقيق المضبوط، في حين كان أسلوب ابن معط أكثر استرسالا وعذوبة ولينا، ولا أدل على ذلك من هذه المقطوعة التي تمتلئ رقة ورواءً، لا نعهدهما في المنظومات العلمية، يقول ابن معط في باب الممنوع من الصرف[33]:

وإن تُرد قبيــلةً أو أمّــا لم ينصرف كتغلب ولخْما

كـذا إذا أردت بالبلـــدان تأنيث تعريف كمن عُمانِ

لم ينصرف إن بقعة أردتا وإن أردت موضعا صرفتا

كواسط ودابـــق وفلج دليلها في الشعر للمحتج

فابن معط كان شاعرا قد اشتغل بالأدب، ففاضت رقته على نظمه سلاسة وعذوبة، وابن مالك كان ورعا، يكبح ويلجم عواطفه إلى حد ما، فجاءت منظومته دقيقة الألفاظ، وهي تشبه كثيرا نظم الفقهاء.

وإذا ما أردنا إقامة مقارنة بسيطة بين الألفيتين في طريقة تناولهما لأبواب النحو، فإنا سنجد أن كلا منهما كانت لها طريقة ونهج في ذلك.

فابن مالك كان أكثر إيجازا وهو يعرض لبعض قضايا النحو، يتناولها في أقل الأبيات بتركيز كبير بينما كان ابن معط أكثر توسعا، فقد كان – مثلا – يعرف الموضوع ثم يذكر خصائصه، قال في الاسم:

فالاسم ما أبان عن مسمى في الشخص والمعنى المسمى عما

ثم يشرع بعد ذلك في بيان خصائصه فيقول:

فالاسم عرفه وأخبر عنه وثنه واجمعه أو نونـــه

واجرره أو ناده أو صغـره وانعته أو أنثه أو أضمره

ويختصر ابن مالك كل حديثه عن الاسم بقوله:

بالجر والتنوين والندا والْ ومسند للاسم تمييز حصلْ

أما عن أبواب النحو فقد كان ابن مالك أدق في ترتيب الأبواب وتقسيمها، فابن معط كان يجمع الأبواب المتناسبة في باب واحد، بينما كان ابن مالك يفصل فيها، فيجعل كل باب وحدة مستقلة تتميز عن غيرها، ولذا كانت ألفيته في ما يقارب الثمانين بابا أو عنوانا حتى

لاتختلط القواعد بعضها ببعض وحتى تتضح مسائل كل باب، وهذا أدعى إلى الضبط والإتقان وأسهل للحفظ والإلمام[34].

ووجدنا ألفية ابن معط تغيب عنها كثير من أبواب ألفية ابن مالك كباب أفعال المقاربة و(لا) النافية للجنس وظن وأخواتها، وباب أعلم وأرى، وباب الفاعل، والإضافة، والاختصاص والتحذير وأسماء الأفعال، وإعراب الفعل، والتخصيص وغيرها..

ولا نبرح هذه المقارنة البسيطة دون أن نشير إلى أن ابن مالك كان كثيرا ما يقلد ابن معط في نظمه ويجاريه في ألفاظه، فمن ذلك مثلا:

يقول ابن معطي في التوابع:

القول في توابع الكلم الأوْلْ   نعت وتوكيد وعطف وبدل

ويقول ابن مالك:

يتبع في الإعراب الأسماء الأُولْ   نعت وتوكيد وعطف وبدل

ويقول ابن معطي في المبتدأ والخبر:

وإن تشأ رفعت فعل الفاعل   ومثله: أمقصر عواذلـــي؟

فمقصـــــر مبتدأ أو أغنـــى   فاعله عن خبر في المعنى

ويقول ابن مالك:

مبتدأ زيد وعــاذر خبـــر   إن قلت: زيد عاذر من اعتذر

والأول مبتدأ والثاني فاعل أغنى في أسارٍ ذان.

وبعد.. فإن المتون الشعرية كانت طريقا لتطوير مادة النحو للطلاب والدارسين ليحفظوها ويستوعبوا أبوابها في سهولة ويسر، ولتكون سهلة

الحضور إذا ما دعوها في حجاج أو درس، فالشعر أبقى في الذاكرة وأيسر في التذكر، فلأجل هذا نالت الألفية «الخلاصة» الحظوة عند الطلاب والمعلمين وشجعوا على حفظها وتدارسها، فكانت في العصور المتأخرة، أشهر من كتاب سيبويه وأبقى منه ذكرا.

الهوامش

(1) الحيوان للجاحظ، تح عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي 91/1.

(2) نزهة الألباء ص 39.

(3) الحيوان 156/3.

(4) تيسير النحو التعليمي د/ شوقي ضيف، دار المعارف، ط 2 (د.ت)، ص 14.

(5) دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، بيروت، المجلد الثامن، ص 435، 436.

(5) من أشهر المتون، متن الشاطبية في علوم القراءة المسمى « حرز الأماني» للشاطبي أبي محمد القاسم بن فيرة (ت 590هـ) ومن أشهرها في الفقه المالكي المعروف ببلاد المغرب، متن ابن عاشر (ت 1040هـ) المسمى «المرشد المعين على الضروري من علوم الدين» والذي يبدأه بقول:

يقول عبد الواحد بن عاشر مبتدئا باسم الإله القادر

الحمـــد لله الـــذي علمنـــا من العلـــوم ما به كلفنـــا

ينظر: النبوغ المغربي عبد الله كنون، دار الكتاب اللبناني- بيروت، ط 2، سنة 1995م، 249/1.

(7) تيسير النحو التعليمي، ص 17.

(8) عرف اليونان هذا النمط من الشعر على يد شاعرهم «هسيود» من خلال عمليه العظيمين (الأعمال والأيام) و (الأنساب).

ينظر: الشعر التعليمي في القرون الأربعة الأولى. عصمت عبد الله غوشة، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، ص 6.

(9) نفسه، ص 41.

(10) المدرسة النحوية في مصر والشام، ص 54.

(11) الدرة الألفية في علم العربية، ص 1.

(12) ينظر: الفصول الخمسون تح / محمود الطناحي، ص 50 وما بعدها.

(13) الدرة الألفية 26.

(14) سورة القدر الآية 5.

(15) سورة الأعراف الآية 155.

(16) سورة هود الآية 44.

(17) سورة الزمر الآية 3. قرأ بها عاصم.

(18) سورة الصف الآية 8، وقال أبو حيان: «قرأ الحرميان ونافع وأبو بكر والحسن وطلحة والأعرج وابن محيصن (متمٌّ) بالتنوين و (نورَه) بالنصب، وباقي السبعة والأعمش بالإضافة»، ينظر: البحر المحيط 263/8.

(19) ينظر: الخزانة 211/3.

(20) البيت للبيد ابن ربيعة، ينظر: شرح ابن عقيل 484/2، وهمع الهوامع 301/2.

(21) الرجز منسوب إلى رؤبة في الخزانة 40/1.

(22) ينظر: الدرة الألفية ص 14.

(23) ألفية ابن مالك في النحو، ابن مالك الأندلسي، مكتبة الصفا- القاهرة، ط، 1 سنة 2007م، ص 3.

(24) نفح الطيب 430/2.

(25) نفح الطيب 430/2.

(26) سورة محمد الآية 4.

(27) سورة آل عمران الآية 91.

(28) سورة طه الآية 94.

(29) الرجز لرؤبة ينظر: الخزانة 425/2.

(30) ينظر: الخصائص 58/3.

(31) ينظر: التصريح 151/1، همع الهوامع 80/1.

(32) ينظر: الخزانة 268/2، همع الهوامع 190/1.

(33) الدرة الألفية، ص 19.

(34) المدرسة النحوية في مصر والشام، ص 179.